حسام الدين نوالي

المدينة في الكتابة الروائية

من المكان إلى النص





حسام الدين نوالي

المدينة في الكتابة الروائية

من المكان إلى النص

نقـــد

الكتاب : المدينة في الكتابة الروائية من المكان إلى النص

الكاتب : حسام الدين نوالي

مطبعة : الخليج العربي، 152 شارع الحسن الثاني، تطوان

الهاتف : 25 02 71 39 05

الطبعة : الأولى 2022

رقم الإيداع القانوني : 2022MO2468

الإيداع الدولي : 978-9920-584-25-8

الناشـر : مكتبة سلمى الثقافية

تصميم وتصفيف: لبنى أقوبعن

لوحة الغلاف: للفنان السعودي فهد خليف

(ومن يرد عليه كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت، وإنما ينظر أصبت فيه أم أخطأت، وأحسنت أم أسأت، فإبطاؤك غيرُ إصابتك، كما أن إسراعك غير مُعفٍ على غلطك).

أبو حيان التوحيدي

إِهْدَاء

إلى ثلاث مدن أقمتُ فيهن، فصرتُ مدينا لهن، و أقمنَ فيَّ فصرتُ مدينَتهن:

- أمي وزوجتي و ابنتي

وإلى روح والدي الذي ما عادتِ الأمكنةُ تسَعَه، فصرتُ ألتقيه في مُدُني الثلاث.

مقدمـــة

في مقال شهير[1]، خلص "بارث" إلى أن الحياة لا تخلو من سرود، إذ لا شعب ولا مجتمع ولا إنسانية من دون سرد. والسردُ نِتاجُ علاقاتٍ بين عدد من المُشكّلات التي تَنسج مساراتها ووشائجها وأحداثها داخل حيز مكانيّ[2]، ما يعني أن الحياة والشعوب والمجتمعات يَشترط وُجودُها مكانا ما، وبالتالي فالأمم والحضارات لا بدّ أن تستند إلى سرد، بل إنها -هي ذاتها- سرديات ومرويات كما قال إدوارد سعيد[3].

والمكان بهذا المعنى، يجد تبريره اللغوي -عربيا- في انحداره من فعل الكينونة ذي الجذر (ك و ن)[4]، ثم لا يلبث أن يتقاطع مع فعل التمكّن والتمكين ذي الجذر (م ك ن)[5]، ليخلق دائرة دلالية تشمل الوجود والسلطة معا.

---

[1]- Roland Barthes- Introduction à l'analyse structurale des récits- in *Communications* 8 Recherches sémiologiques- Ecole pratique des hautes études- Centre d'études des communications de masses- Seuil 1966- (édition électronique sur le site :
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113)

[2]- سأشتغل في هذا الكتاب على المكان معزولا بشكل رمزي بغاية الدرس والتطبيق فقط، مع وضعي في خلفية الاهتمام ارتباطَه الوثيق بالزمان على النحو الذي بيّنه (باختين) وسمّاه الكرونوتوب، باعتبار "الزمان بعدا رابعا للمكان".

انظر: (ميخائيل باختين- أشكال الزمان والمكان في الرواية- ترجمة يوسف حلاق- منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق- 1990- ص 5)

[3]- إدوارد سعيد- الثقافة والإمبريالية- تر. كمال أبو ديب- دار الآداب، بيروت- ط4- 2014- ص 58.

[4]- لسان العرب- ابن منظور- تح. عامر أحمد حيدر- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- ط2- 2009- ج13- مادة (كون)- ص 447.

[5]- نفسه- ص 509.

ولأن المكان "هو الذي يؤسس السرد" -بتعبير هنري ميتران-[1]، ولأن الأمم سرود ومرويات-، فإن المكان يغدو شرطا وجوديا، وشرطا حضاريا، يرتكز عليه تطورُ الوعي الإنساني منذ بدء الخلق. بل إنه - لكي يسند الحضارات - فإنه يتطوّرُ في توازٍ قائم مع وعي الجماعات والأفراد الذين يشغلونه.

ولعل انشغال الإنسان وتفاعله مع الكون والحياة والأنا والآخر، واستحداث تنظيمات لتدبير العلاقات بين هذه العناصر، يُفضي إلى تطوّر المكان، وهو تطوّرٌ يتّخذ سمات الوعي الملازم له، فيصطبغ المكانُ بالحضارة، وتنشأ المدن، وتتمدّن الأمكنة وِفق أنماط الوعي والفكر السائدين.

وإذا كانت المدينة العربية قد نشأت في إطار تفكير مؤطَّر بضبط العلاقة مع الآخر وتحصينها، فإنها في الغرب نشأت في إطار العلاقات مع الذات والتفكير فيها. ولهذا فإن البصرة والكوفة والفسطاط هي مدُن تأسست كمعسكرات حربية قبل أن تتحوّل إلى مدن ذات معايير مدنية وحضارية واضحة[2]، وهو ما يبيّن محورية التفكير في التحصّن ضد الآخر وفي العلاقات الخارجية، مقابل محورية التفكير في ضبط العلاقات الداخلية وتدبير أدوار وحقوق أفراد المجتمع تبعا لنظرية (كارل وايت فوجل)، التي تذهب إلى أن نشأة المدينة "ارتبطت بالحاجة إلى تنظيم استغلال الماء وتنظيم أعمال الري وقيام مشروعاته التي تحتاج بدورها إلى إدارة تنظّم هذه الأعمال"[3].

---

[1]- عبد الفتاح الحجمري- تخيل الحكاية، بحث الأنساق الخطابية لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان- المجلس الأعلى للثقافة - 1998- ص 89.

[2]- محمد عبد الستار عثمان - المدينة الإسلامية- سلسلة عالم المعرفة - الكويت - العدد 128- غشت 1988- ص. ص. 57، 60، 64.

[3]- نفسه- ص 43.

ومن المفترض أن يُفضي الاتجاهان معا إلى الاستقرار - وإن اختلفا في المنطلق-، وسيُشكّل هذا الاستقرار إغراءات بالغة، ومن ثمة سيؤدي إلى نزوح البدو والريفيين إلى المدن، يغريهم نعيمها ونموّها واتساعها.

وأمام خدمات المدينة، وإمداداتها الإدارية والمجتمعية والمعرفية والنفسية...، صار أهلها يستشعرون راحةً ومتعةَ الاستقرار والتطوّر، وسيَبلُغ هذا الشعور حدّا متطرّفا يجعل الإنسان "يستصغر المكان المحدود بحدود حاجته، فاندفع يبني لنفسه مكانا يليق بعظمته، مكانا على مقاس أحلامه لا على مقاس جسده العضوي"[1] فكانت القصورُ والمباني الكبرى، وكانت الضخامة والسموق والعلوّ وناطحات السحاب.. مما ينطوي على دلالة الفخامة والعظمة والجلال.

وإذ ولّدَت المدينة في البعض أحاسيس الرّفاهَة والاطمئنان والليونة والاستقرار، فإنها بالمقابل ضاقت منشآتها العمرانية وعلاقاتها بالبعض الآخر، فصارت المباني والعمارات تبدو "مجرّد تكويمات عشوائية راكمها الإنسان في المكان"[2]، حتى غَدت المدينةُ "أدغالا حجرية نعيش داخلها"[3]، تحفّز فينا أحاسيس الضجر والاغتراب والضيق والقلق والتيه..

وعلى المستوى الإبداعي، والنثري تحديدا، فإن المدينة أفرزت أشكالا سردية والتصقتْ بها، إذ أن التاريخ الإبداعي يكاد يجزم أن "النضج الفني للسرود العربية التراثية ارتبط بعملية التدوين التي نشأت مع نشوء مدن المشرق العربي من جانب، وارتبط ظهور الرواية الأوربية بعصر الطباعة

---

[1]- صلاح صالح- المدينة الضحلة، تثريب المدينة في الرواية العربية- منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة- دمشق، سوريا- 2014- ص11.

[2]- نفسه- ص 10.

[3]- موليم العروسي- المدينة والتشكيل- مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)- العدد 2- يونيو 1992- ص49.

وازدهار المدن في أوربا من جانب آخر"[1]، ليتم بعد ذلك ارتباط الرواية في الأدب العربي الحديث مع اكتشاف المدنية الغربية الغازية.

ومن الطبيعي أن يلتقط المبدعون بشكل عام، والروائيون على التخصيص- علاماتِ الموقفين المتناقضين تُجاه المدينة، ثم يتَمَوْقعون في دائرةِ أحدهما (الاستقرار أو الاغتراب)، ويحوّلون الأحاسيس إلى منجزات فنية وجمالية، إما تحتفي بالمدينة أو تقوّضها، فتقترب منها أو تنفُر وتبتعد عنها.

ومن هذه النقطة تحديدا يتأسس الدافع الموضوعي لهذا العمل الذي ينطلق من إشكالية عامة مفادها:

- كيف تتّصل المدينة في عمرانها وعلاقاتها بالرواية في بنائها وموضوعها وخطابها؟

وهي إشكالية تتفرّع عنها مجموعة من الأسئلة:

- كيف يتمظهر الوعي بالمكان (ومنه المدينة) في السرد الروائي الحديث؟

- إلى أي مدى استطاعت الرواية أن تقدّم موقفها من المدينة؟
- وكيف جسّدت العمران والعلاقات والبنية المدينية وتداخلاتها؟
- ثم إلى أي حد استطاعت الرواية المغربية استيعاب تحولات الأمكنة والوعي بها، لبناء تصوّر للذات وللمكان استنادا إلى متغيرات التمدّن والحداثة؟

- وهل يمكن للدارس تتبّع حضور المدينة في الرواية من خلال كل المكونات السردية (اللغة، الشخصية، الحوار، الأشكال الطباعية...) فضلا عن المادة الحكائية؟

---

[1] - المدينة الضحلة- (م.س)- ص 13.

ولأن مشكلة بنية المكان الفني ترتبط ارتباطا وثيقا بمشكلتيْ الموضوع والمنظور - كما خلص إلى ذلك يوري لوتمان[1]، فإن اهتمامي في هذا العمل يسعى إلى تقصي حضور المدينة موضوعا روائيا من خلال وصفها وتشكيلها المكاني وحضور مرافقها، إضافة إلى تقصّي المنظور الذي اختاره الروائي زاويةً لبناء عوالم الرواية، والمنظور الذي يوجّه خطابها وموقفها أيضا. وتحقيقا لهذه الغاية فقد اتخذتُ من أشكال المكان -وِفق التصوّر الذي بناه باشلار[2]- مؤشراتٍ دالة على قبول أو رفض المدينة؛ فضلا عن تقصّي صدى هذا المنظور من خلال تمثّل المدينة داخل بنية الشكل الروائي (اللغة، بناء الجمل، الروابط، الأشكال الطباعية، بناء الشخصية، منظور السارد...).

ولرصد هذه النقط والتمثيل لها، فقد تتبّعتُها داخل مجموعة من الأعمال الروائية التي تتنوّع زمانيا وجغرافيا وجماليا، مستعينا بالتحليل والمقارنة لاستخلاص حضور المكان أو المدينة أو مؤشرات تموقُع الروائيين واختياراتهم التخييلية في بناء مواقفهم منهما ومدى تمثّلهم ووعيهم بهما.

ولهذا فإن هذا الكتاب تم تقسيمه إلى فصلين، فصلٌ يُعنى بالتشكيل المكاني عموما، في الإبداع الإنساني، ثم في السرد الحديث الغربي والعربي، وصولا إلى أشكال الوعي بالمكان في الرواية المغربية الحديثة، فيما يُعنى الفصل الثاني بالمدينة في الإبداع السردي، بدءاً من الرواية التقليدية في الغرب وعند العرب، ووصولا إلى تشكيلها المكاني في الرواية الحديثة عامة، ثم انتهاءً بتجلياتها في الرواية المغربية الحديثة تخصيصا.

وإذا كان هذا العمل قد نال مني جهدا ووقتا غير يسيرين، فإنه حتما يظلّ محاولة في البحث والمعرفة، لا تدّعي الاكتمال، لكن يغمرُها شغف

---

[1]- يورى لوتمان. مشكلة المكان الفني- ترجمة سيزا قاسم دراز- ضمن: جماليات المكان- عيون المقالات- البيضاء، المغرب- ط2- 1988- ص 82

[2] -Gaston Bachelard- La poétique d l'espace- (édition électronique réalisée par Daniel Boulagnon)- Université du Québec à chicoutimi.

كبير يوقِظُ فيّ أسئلةً عديدة، تحفّزني على مواصلة الاطلاع على المنجز النقدي والإبداعي معا، وتدفعني بإصرار إلى فتح نوافذ أخرى لاحقا، لمنح السرد العربي بعضَ ما يستحقّ من الإضاءة.

وما كان لهذا العمل أن يكتمل على الصورة التي هو بها الآن لولا أياد بيضاء منحتني مساحات شاسعة من العون، وأخص من بينها الدكتورة (رشيدة زغواني) شاكرا لها كل النصح والتوجيه اللذين ما فتئتْ تبسطهما لي بوُدّ كبير.

والله ولي التوفيق

الفصـــل الأول

التشكيل المكاني في الإبداع الروائي

1

المكـــان والإبـــداع

يشكّل الإدراك المكاني أرضية تتأسس عليها قدرة الإنسان على استيعاب علاقاته مع محيطه، إذ به نبني علاقاتنا مع ذواتنا ومع الآخر ومع القيم والمشكّلات الحضارية جميعها، بدءًا من تحرّكنا وارتدائنا للملابسنا ثم تنقّلنا وحماية أنفسنا من الاصطدام، ووصولا إلى الانخراط في العلاقات الاجتماعية وقوانينها وبالتالي في بناء تواصلنا الجسدي والفني وغيرهما.. إذ أن الإنسان "لا يتشكّل إنسانا حقّا إلا في حالة شعوره المكاني بهيكله الجسدي الخاص"[1].

لهذا فإن مستوى الوعي بالمكان يتناغم ومستوى السلّم الحضاري الذي يشغله الإنسان في مسيرته منذ فجر التاريخ. وفي هذا السياق نفهم اتصال بداية بناء الوعي الإنساني ببداية وجود هذا الإنسان على الأرض، فإذا كان الله تعالى قد منح لأبوينا (المكان) حين قال: "ولكم في الأرض مستقر"[2]، فإن إبليس - الذي مُنح (الزمان) إذ قِيل له: "إنك من المُنظَرين"[3] سيعمد لاختيارات مكانية محضة من أجل الإضعاف والغواية فقال: "ثم لآتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم وعن أيمانهم وعن شمائلهم، ولا تجد أكثرهم شاكرين"[4]، وبالتالي فإن هذا (المكان) لا ينبغي فهمه كحيّز أو مساحة أو أبعاد فقط، ولكنه -على مستوى آخر- بوصفه بنية في الفكر وفي العمل وفي الاشتغال[5]: بنيةً تؤثث علاقاتنا مع ذواتنا ومع المحيط ومع الخالق، ما

1- الزمان والمكان اليوم- مجموعة من المفكرين- ترجمة محمد وائل بشير الأتاسي- دار الحصاد للنشر والتوزيع-دمشق، سوريا- ط1- 2002- ص5.

2- القرآن الكريم- الأعراف 24، البقرة 36.

3- القرآن الكريم- الأعراف 15، الحجر37، صاد 80 .

4- الأعراف17 .

5- الزمان والمكان اليوم- (م.س) ص5.

يعني أن الإنتاج الفكري والحضاري والفني الإنساني لابد أن تترسب فيه ملامح وعي المكان في المرحلة التي أنتج فيها، وسيصير بإمكان الدارس أن يبرز هذه الملامح في كيفية تفكير الأثر الإنساني وما يشمله من أشكال الكتابة والتخييل.

أ- المكان في التشكيل:

في زمن قديم، حين وقف الرجل البدائي داخل الكهف، قبالة حيوان قتيل، وطبَع صورة كفّه المصبوغة بالدم - أو ما يشبهه- على الجدار، فإنما كان يوثّق في رسالة بالغة التكثيف لوجوده في لحظة ما داخل مساحة صارت ضمن امتلاكه، وكأنما يعلن صراحة ورمزا في الآن نفسه أنه (يضع يده على هذا المكان)، وتلك أولى العلاقات الواعية معه، وهو وعي بدائي لا تتحدد فيه حدود الفضاء ودلالاته مثلما تحددت الآن في التشكيل الحديث مثلا، إذ الرسم على الكهوف - في البداية - وعلى جدران المقابر والمعابد -فيما بعد - ثم على جدران الكنائس والحيطان، لا يمنح إشارة بإدراك المكان الفسيح الذي تشكّله خلفية الموضوع المرسوم، وكأن الكهف كله أو الجدار كله مجال اشتغال، وكأن اللوحة جزء -فقط- من هذه المساحة؛ وهو ما سيتم تجاوزه عبر خلق إطار محدِّد للوحة " أُريدَ به. في الأصل. فصل اللوحة عن الجدار الذي تُعلّق عليه و عن ما يُعلّق على هذا الجدار، أو يعلقُ به، من صور وأشياء أخرى"[1]، لكنه في العمق أريدَ به امتلاك هذا المكان الصغير الذي أنجزت عليه الرسمة، وبهذا الفعل تم امتلاك اللوحات المقدسة في قصور الأثرياء عوض التنقل إلى الكنائس للتبرك بها.

فانتقال القداسة من الموضوع إلى اللوحة/المكان هو انتقال إلى وعي أكبر بالمكان وطاقته وقوّته، بدل الاكتفاء بما يشمله هذا المكان، ذلك أن

---

[1]- هادي ياسين- سيرة الجمال، أفكار في جماليات فن الرسم- تموز للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق- ط1-2011- ص 78.

هذا الامتلاك يرتقي ليتجاوز امتلاك الموضوع إلى امتلاك المكان والموضوع معا.

وإذا كانت الرسوم على جدران وسقوف الكنائس، في العصور اللاحقة، امتداداً لتلك الرسوم العتيدة على الجدران غير المنتظمة، مع "اختلاف ظاهر في النية والفكرة والموضوع والتقنية"[1]، فإن القرن الخامس عشر سيعرف تحولا جذريا -لدى رسامي عصر النهضة- مستندا إلى نظريات أقليدس للفضاء، وسيفضي هذا التحول إلى "بناء صورة جديدة للمكان وللتمثّل، ستجسد بحق انقلابا هاما في تاريخ فن الرسم والتشكيل"[2] وذلك مع التدشين الفعلي لميلاد مفهوم المنظورية والتمثل، وهي محطة لا تكتسب أهميتها فقط من البعد الهندسي في اللوحة، ولكنها تنطوي على بعد أعمّ يشمل ارتقاء الوعي بالمكان ضمن التطور الثقافي للإنسان نحو اختراق الفضاءات، بحيث يشكّل المنظور perspective في اللوحة "اختراقا بصريا للفضاء" -بتعبير جون بول غاليبر-[3]، وهو اختراق انتقل من **التمثل الطوبولوجي للمكان** ممثّلا في الإدراك البدائي والتمثل البسيط للكون، وعابرا **للتمثّل الإسقاطي** الذي يتصوّر المكان ثابتا بخصائص وقياسات قابلة للوصف والتصنيف وإعادة الإنتاج، ووصولا إلى **التمثّل الأقليدي** الذي يفترض وجود نظام رياضي ورمزي معقّد في بناء المكان[4]، وهو التمثل الذي تأسس عليه بناء المنظور في رسم المكان.

ولأن التفكير انعطف في نهاية القرن الماضي نحو التثوير والتكسير وانهيار اليقينيات، فقد شملت التيارات الحداثية وما بعد الحداثية

---

[1]- نفسه- ص 80.

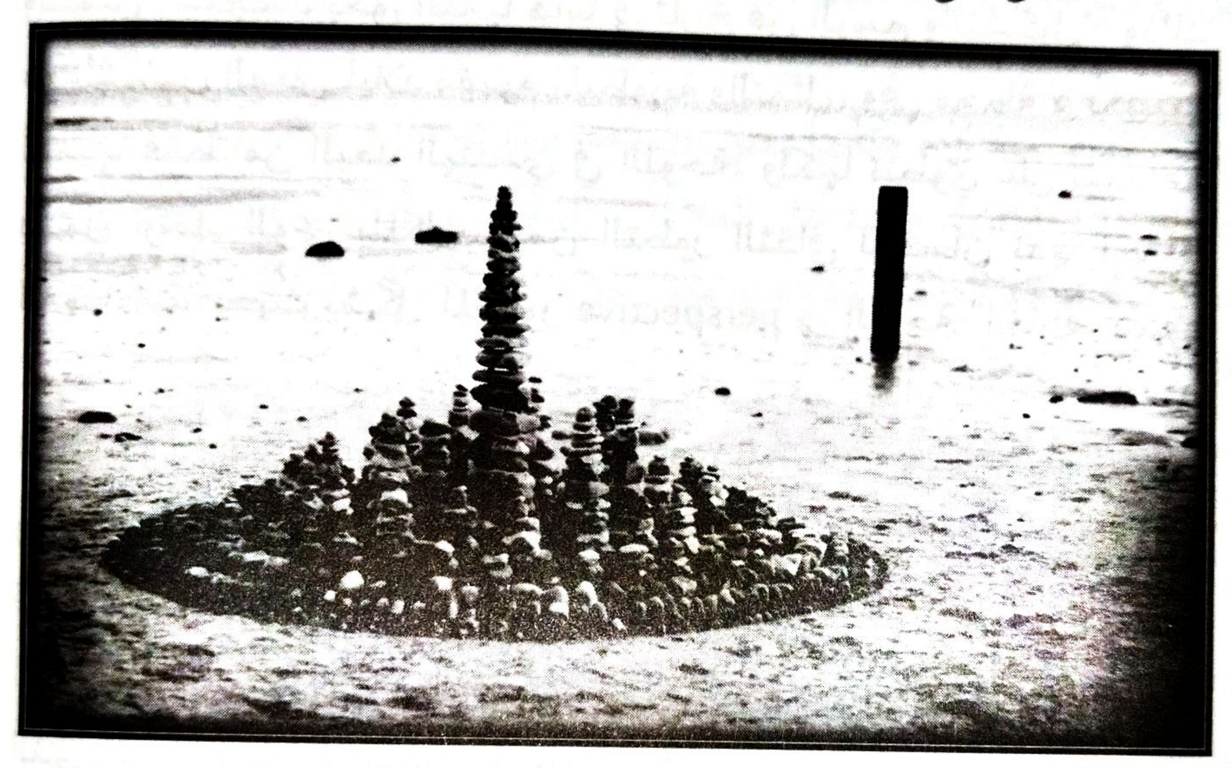
[2]- جمال أردلان- المنظورية والتمثل، مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم- مجلة فكر ونقد- المغرب- العدد13- نونبر 1998- إلكتروني:
http://www.aljabriabed.net/n13_07ardalan.htm

[3]- عز الدين بوركة- المكان.. سؤال الفن الأبدي، من الكهف إلى الرقمي- صحيفة الاتحاد الثقافي- الإمارات- 8 نونبر 2018- ص 10.

[4]- المنظورية والتمثل- م.س.

والفلسفات المصاحبة لها - انتقالات وتحولات ظاهرة في فهم المكان وفي التعامل معه في فن الرسم، إذ أضحى عنصرا تشكيليا وجزءاً من مُشكِّلات المنجز الإبداعي، وصار يتَجاوَز حدود اللوحة كما في الـ (Land art) الذي يتجاوز حدود الزمن وحدود صالات العرض وحدود الإطار وحدود الجمهور، لينتسب إلى الأرض كلها، وإلى مكوناتها جميعا من أشياء وكائنات وثقافات وإرث إنساني شامل، ويجعل مرتكزه الأساسي هو الفنان وكفاءاته حصرا[1].

- **مثال: من أعمال الفنان جيمس برونت (james brunt)[2]**



المكان هنا يغدو نفسيا، على العكس من تصور أرسطو الذي يربطه بالاحتواء[3]، وهو التصور الذي اعتمده أيضا ابن رشد حين اعتبر أن "المكان

---

[1] - Etienne Landais- Land Art : temps et lieux- Courrier de l'envirenement « INRA »- N°24- Avril 1995- p118

[2]- الصورة من موقع الفنان جيمس برونت: http://www.jamesbruntartist.co.uk/

[3]- بيير فون ميز- عناصر العمارة من الشكل إلى المكان- ترجمة الدكتور مأمون بدر الدين الورع- جامعة الملك سعود- ط1- 2006- ص 113.

هو النهاية المحيطة"[1]، إذ إن ما يحتوي العمل الفني في الـ (Land art) ليس المكان وليس الزمن، ذلك أن العمل نفسه مؤقت وعابر ماديا، لكنه مستمر نفسيا، وثابت في منطقة ما من المجرد والذاكرة الفردية التي تصير ذاكرة جماعية تورّث وتنتقل في الرموز والتعابير اللاحقة، ولهذا فلا إطار يحدّ الفن، ولا صالة عرض تحتضنه ولا جمهور محدد يُستدعى له.

إن الفنان الحداثي صار يخلق تصورا ذاتيا وتمثلا خاصا للمكان، بلغ حدود التمرد في أحايين كثيرة. فهذا الإيطالي "لوسيو فونتانا Lucio Fontana" -مثلا- سعى إلى تقديم مفهوم (المكانية) باعتبار أنها "تغلّبا على التمثيل الإيهامي للفضاء في الرسم من خلال إدخال الفضاء المادي"[2] ، إذ في أعماله المعنونة بـ "مفاهيم الفضاء" عمد إلى تمزيق القماش بمشراط، وإحداث أخاديد وثقوب فيه ساعيا بذلك لخلق نوع من العمق في جسد اللوحة، وهو "عمق بارتياح حقيقي" كما يصفه[3].

- **مثال من أعمال "لوسيو فونتانا"[4]:**



---

[1]- عبد العزيز لعمول - مشكلة المكان في فلسفة ابن رشد- مجلة فكر ونقد- المغرب- العدد13- نونبر 1998- إلكتروني:

http://www.aljabriabed.net/n13_07ardalan.htm

[2]- د. نصيف جازم محمد- الأفكار بوصفها علاقات مكانية- موقع الصدى نت-

http://elsada.net/50279/

[3]- "المكان، سؤال الفن الأبدي"- م.س.

[4]- مأخوذم من موقع (مؤسسة لوسيانو): https://www.fondazioneluciofontana.it/

فهذا العمل وغيره من اللوحات -التي عمد إلى ثقبها أو خرقها على أساس فنيّ وليس تدميريّ- كان خلاصة فهم للمكان والفضاء والفراغ واللانهاية في إطار حركة (Le spatialisme) التي نظر لها منذ 1948، في أفق التحرر من الشكل التقليدي للفضاء والمكان.

ب- المكان في النحت والعمارة

مقابل فن الرسم، ظل النحت يتمتع بسمات مكانية أوسع، ذلك أن طبيعة منجزاته تتحلى بالأبعاد الثلاثية أصلا مما يمنحه القدرة على اختراق المكان وعلى النتوء والبروز بشكل طبيعي، ذلك الذي يسميه هيجل "الشكل الروحي" مقابلا "للمحيط الخارجي" في الفن المعماري[1]، وهو تقسيم يرتكز على اختلاف مؤشر الهيمنة الإبداعية في النحت وهيمنة الوظيفة النفعية في المعمار.

وإذا كان فناً النحت والعمارة يتقاطعان معا على نحو كبير في عدة محاور على مر التاريخ وعلى اختلاف الجغرافيات والحضارات والمجتمعات، فإنهما يختلفان في تعاملهما مع كثير من المكونات، ويختلفان في تشغيلهما لعدد من العناصر وتفاعلهما معها. ولعل علاقتهما بالمكان تمنح رؤية واضحة عن هذا التباعد والتقارب تاريخيا؛ إنهما يرتكزان معا على المكان، ويشْغَلانه ويُشغّلانه إضافة إلى مرتكزات أخرى.

ورغم أن النحت ظل يتمتّع بحيز أوسع من الإبداعية، إلا أنه –مثل العمارة تماما- كان ممثِلا للمكان ومُعبّرا عنه، مثلما كان مُعبّرا عن الفلسفة العامة السائدة والعقائد والثقافات. لذلك فإن منحوتات المعابد والقبور القديمة، في مصر والعراق وغيرهما مثلا، لا تسعى لخلق جمالية مكانية ما، بقدر ما تسعى للانخراط في المكان الذي يضمها، فهي تأثيث يزيد الطقوسية اتساعا، ويزيد المعتقَدَ رهبة وخشوعا، وهو الحال نفسه بالنسبة للعمارة،

---

[1]- المنظورية والتمثل- م.س.

فضيق المساحات وضخامة الكتل في الأهرام -مثلا- لم يكن غير صدى لهيمنة الكهنة والفرعون، وكأنما المعابر الصغيرة المنحنية والمتاهات والظلام ليست متصلة بالمكان بقدر ما تتصل بالمعطيات الكهنوتية حول الموت والعالم الآخر، الذي تستأثر المعابد والقائمون عليها بمعرفتها وحيازتها دون باقي الناس.

وعلى النحو نفسه يتقاطع المكان في النحت والعمارة الرومانيين، وتقاطعهما يتصل بتعبير المكان عن الفكر والفلسفة الواقعان خارج المنجَز الإبداعي، ولعل الرائي لا يعدم الانتباه إلى التوزيع الدقيق للأمكنة وقياساتها، والتحديد المسطري للفراغات والتقابلات وقوانين التكرار والإيقاع وغيرها.. إذ المكان يتم التعامل معه بصرامة هندسية مضبوطة، تماما كما في المنطق والرياضيات المزدهرين آنذاك. وكأن النحت والعمارة - وإن كانا يخترقان الفضاء بحكم اشتغالهما على الأحجام، فإنهما لم يخترقا الفكر والمعرفة والواقع الاجتماعي والفلسفة السائدة بل ظلا استجابة لها.

وإذا كان النحت في الحضارة الإسلامية قد حوصر بسبب الفترة الوثنية التي سعت الرسالة الجديدة إلى نفيها، فإن العمارة قد حظيت باهتمام أكبر، فيما سيتم التعامل فيها مع المكان بتحديدات منحنية، ودوائر أو أنصاف الدوائر، وهو ما يجعل رؤية الأقواس تشغل الفراغات والسطوح وتؤثث المكان في كل أركانه، كما لو أن الخطوط لا تتجه لنقط نهائية مما يذكّرنا برحلة المؤمن إلى الحج، إذ يسير باتجاه الكعبة، وحين يصل يدور حيث لا نقطة نهاية يقصدها؛ وهو المفهوم البديل المجرّد للرسالة الإسلامية عن الله، حيث لا مكان يؤويه، ولا تخوم تحدّه، ولا نقطة نهاية تحصره؛ عكس التعامل مع المكان في الكنيسة حيث النهايات الحادة للخطوط المتقاطعة، وحيث المكان ينتهي في حدّ البصر، مثلما ينتهي المؤمن المسيحي إلى تحديد الله في الصليب وفي الأيقونات والمنحوتات وغيرها.

وبالتالي فإن النحت والعمارة متأثران وعاكسان للدائرة المعرفية والحضارية حولهما، ولهذا فهما -بالضرورة- يستمدان تطورهما وتحولهما من تطور وتحولات هذه الدائرة وعلاقتها بالإنسان والعلم والفكر والعقيدة.

وإذا شئنا أن نستعيد رمزية كف الرجل البدائي على الكهف، فإن المكان في العمارة أيضا يستضمر الامتلاك من حيث التحديد والتخوم، ويعكس العالَم الذي يفكّر فيه الإنسان ويشغل حيزا أكبر في اهتمامه؛ لذا انتقل التركيز من الجسد/ الذات، إلى الحيوانات المحيطة إلى المقدّس الفيزيقي ثم إلى الخلفية الفكرية والاجتماعية المشكّلة للجماعات والأمم.

وباستعادة تعريف أرسطو للمكان باعتبار أنه "احتواء"، فإن هذا المكان يشمل احتواؤُه الاستيعابَ الفيزيائي وعناصر الحركة، فضلا عن الاستيعاب اللامادي: النفسي والشعوري والثقافي[1]، ولهذا فإن الانتقال الذي حققه مفهوم المنظورية في التشكيل، سينتقل إلى المعمار والنحت، فتغدو الأعمال اللاحقة حاملة لفكرة الامتداد واللانهاية وتكسير الحيز والمكان، كما هو في منحوتة "الحرية" للأمريكي زينوس فروداكيس (Zenos Frudakis)[2]:



---

[1] - نفسه- ص ص 113،114.

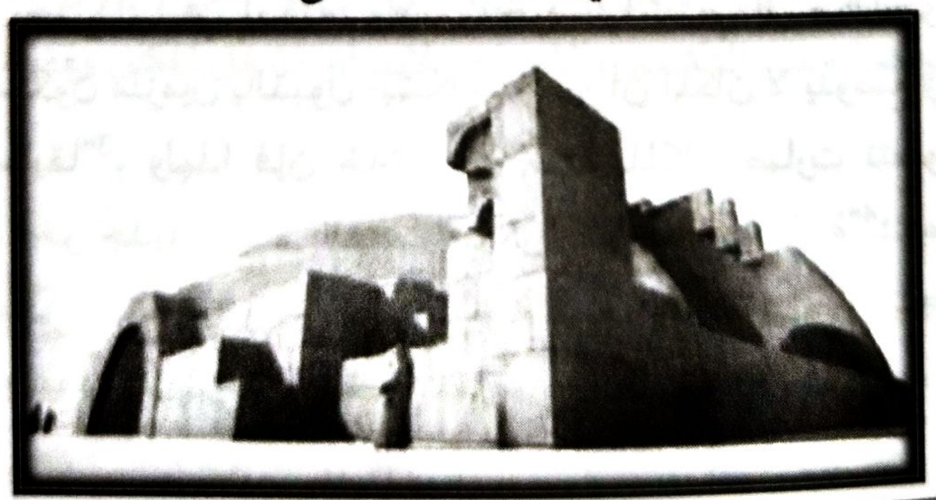
[2] - صورة المنحوتة مأخوذة من موقع زينوس فروداكيس:
http://www.zenosfrudakis.com/shop/freedom-poster

إذ يبدو في هذا العمل أن المكان الذي تشتغل عليه المنحوتة ليس هو المكان الذي تشغله ماديا، ولكنه امتداد مستمر مفتوح وحامل لمعنى الحرية بشكل فسيح وصريح.

إن الانعطاف الفكري الذي عرفه القرن العشرين سيفضي إلى انتقال النحت والعمارة من الانتماء المطلق لحقل الجماعة وتصوراتها عن نفسها وعن العالم، إلى التحول إلى المنجز العابر للمكان وللزمان معا، وبالتالي إلى الانتماء للمشترك الإنساني بعيدا عن الجماعة وربما عن الفنان أيضا. المكان هنا تتمثّل فيه العمارة، وتتموضع فيه دون التعبير عنه، بل يصير جزء من فضاء أداء الفعل المعماري[1]، هذا الأداء الذي يمثل نتاج جهد حضاري وإنساني موغل في التاريخ، وليس نتاج خلفية ذهنية للجماعة التي تمتلك المكان الذي يشكّل أرضية الإنجاز.

وأعطي هنا نموذجا عربيا للمصري "أحمد قرعلي" الذي سعى في تصميمه للمسجد -الذي أطلق (المسجد الجامع)[2]- إلى جعل المكان ليس انعكاسا للجماعة التي ينتمي إليها وحاملا لملامحها، ولكن لالتقاء الحضارات.

- **تصميم أحمد فرغلي للمسجد الجامع[3]:**



[1] - حيدر جاسم عيسى الناصري- نظرية المكان في الفعل المعماري- مجلة الهندسة والتنمية- المجلد 14/12- كانون الأول 2008- كلية الهندسة- الجامعة المستنصرية- العراق- ص23.

[2] - د. مصطفى الرزاز- الخيال المعماري للنحات - ضمن "العمارة بأيدي النحاتين"- إعداد إيهاب اللبان- وزارة الثقافة وقاعة أفق- مصر- د.ت- ص 50.

[3] - نفسه- ص56.

فهو تصميم يسعى لتجسير الصّلات والعلاقات الحضارية، ليخلص إلى دمج أمكنة عديدة في المكان الواحد، حيث تتكدّس الثقافات، فـ"بنظرة أولية لعمله تستدعي الذاكرة هيئة "كولوصيم" روما، والمراصد التاريخية الإسلامية في الهند، ومباني الالتقاء الجماهيري الاحتفالي ولكن بوابات معقودة متواضعة الاتساع والارتفاع والدهشة في الداخل المفتوح على السماء كصحن "السلطان حسن"، وتجاويف عملاقة ودرج تحتوي الناس في مناخ روحاني"[1]. المكان يغدو مرنا، قابلا للتعامل مع العصر[2]، ومع الأزمنة، ومع الإنسان في انفتاحه على الآخر.

وفي السياق نفسه نفهم التعامل المعاصر لمهندسي التهيئة الحضرية مع المنحوتات التراثية، فمن جهة يمثّل نقل أعمال النحت من الأحياز الجغرافية التي أُنشئت فيها أصلا إلى الحدائق العامة وجنبات الشوارع تكسيرا لفكرة ربطِ العمل ببقعة معينة (المعابد، المدافن...) وبالتالي تغييرا للفهم المختزَل للمكان، بحيث تصير المنحوتة كأنها تُقدّم المكان ليس بمعنى الاحتواء المادي، ولكن بمعنى الخلق، حيث تخلق مكانها حيثما كانت، ثم به -بالإضافة إلى عناصر أخرى- تخلق فضاءها. إذ صار الوعيُ اليوم يوقن أن "الأشياء بحدّ ذاتها هي أمكنة، وليس مجرد أنها تنتمي إلى مكان، وفي هذه الحالة سنكون ملزمين بالقبول -بشكل غريب- أن المكان لا يتَوَضّع في فضاء معطىً سابقا"[3]، ولهذا فإن خبرتنا وعلاقتنا بالمكان صارت تتحول نحو منعطف آخر جديد حيث "النحتُ سيكون تجسيما للأمكنة"[4]؛ ومن جهة ثانية، فوجود عمل فني ينتمي زمنيا لمرحلة عريقة وسط ساحة - يتجول فيها أجناس وأعمار وألوان من الناس المعاصرين- هو تكريس لفكرةِ أن المكان

---

[1]- نفسه- ص 19.

[2]- نفسه- ص 50.

[3]- مارتن هايدغر- الفن والفضاء- ترجمة معين رومية- مجلة معابر (رقمية)- أبريل 2010

[4]- نفسه.

الذي نتواجد فيه هو امتداد للأمكنة كلها، وبالتالي هو نتاج حضارات تعاقبت سالفا واستند بعضها إلى بعض على طول التاريخ.

إن موضوع الفنان المعاصر في التشكيل وفي النحت - وربما في الأشكال الإبداعية جميعها- صار موضوعا يتموقع "في ناحية ما، بدون مكان"[1]، فيما صار المبدعون ينأون بأعمالهم من مَوقعَتها في مكان ما؛ ذلك أن "المكان لا يتحقق إلا حين يحفظه المرء في الذاكرة"[2]، وبالتالي فإنه يغدو مكانا موغلا في الذاتية، وموغلا في الاختلاف.

ج- المكان في الشعر:

حين انبرى (غاستون باشلار) - بعد عقود من الاشتغال على فلسفة العلوم- للحفر في حقل الشعر والجمال[3]، فإنما كان يقرّ - ضمنيا- أن المفهوم الرياضي والفلسفي يظلان ناقصين، وأن الشعر والفن قد يجيبان عن أسئلة ما، أو يطرحانها (كما الفلسفة تماما)؛ إذ حتى التعابير الأكثر استنادا إلى "الانتهاك المقولي المعتبر انزياحا"[4]، فإنها تظل منفتحة على الحقيقة، كما يردد بول ريكور"[5].

لهذا فإن النص الشعري - في ارتكازه على اختراق اللغة التواصلية المحضة وعلى التكسير والانزياح - لابد أن يُشغّل المكان وفق منطقه الخاص

1- Michaël Bourgatte- L'art dans sa relation au lieu- Communication et langage- N°174- Decembre 2012- p147

2- نفسه. ص 148.

3- حدث أن تحول (غاستون باشلار) في أعماله فلسفة العلوم إلى الاهتمام بالتخييل وفلسفة الفن، فأصدر: "La psychanalyse du feu" عام 1937، ثم "L'eau et les réves" عام 1941، ثم "L'air et les songes" و "La Terre et les rêveries de la volonté" عام 1948 ، ثم"La poétique de l'espace" عام 1957، ثم كتابه الأخير "La poétique de la réverie" عام 1960.

4- Paul Ricoeur- La métaphore vive-Editions du seuil- Paris, France- 1975- P32.

5 - Ibid- p.p. 279, 280, 311.

سواء في الأحياز والمساحات التي تكون موضوعه -أو وعاءَ موضوعه- أم في ما يثيره من استحضار الأمكنة الخاصة والمقدّسة والشخصية وغيرها.

ففي أقدم الأدبيات المدونة في التاريخ[1]، أنتج الشرق الأدنى القديم النصَّ الشهير (ملحمة جلجامش)، وجلجامش هذا ربّما كان أول فرد يخترق الجماعة، و"يؤثر في منحى تطورها بدل أن يكون انعكاسا لحركتها"[2]، على النحو الذي آلَ إليه مبدعو التشكيل والعمارة والنحت في المراحل المتأخرة كما سبق.

تنطلق قصيدة جلجاميش الملحمية من مقطع بالغ الدلالة:

"هو الذي رأى كل شيء [إلى تخوم] الدنيا"[3]

وهو مقطع يجعل المكان محورا له، ففعل "رأى" يفترض مرئيا يشغل حيزا، ويمدّ النصُّ مساحةَ هذا الحيز إلى أقصاها، سواء من خلال رؤية **"كل شيء"** أو **"تخوم الدنيا"** مما يمنح انطباعا أننا إزاء فعل شامل عام ينطوي على تكديس كلِّ ما رآه كلُّ الناس وكلَّ الأمكنة في عين جلجامش وتجربته، كما لو أننا إزاء تجربة (المشترك الإنساني) ممثّلة في جلجامش، وهذا الفعل المضاعف يقدّمه اللوح الرابع من القصيدة في وصف رحلته نحو الخلود -رفقة أنكيدو- وهما يقطعان أمكنة وأزمنة عديدة ليس بشكل أفقي وتعاقبي فقط، ولكن بشكل مضاعف مثير، إذ نقرأ:

"بعد عشر ساعات مضاعفة، توقفا لبعض الزاد

وبعد ثلاثين ساعة مضاعفة أخرى توقفا لقضاء الليل

خمسين ساعة مضاعفة قَطَعا في كل نهار

فاجتازا مسيرة شهر ونصف في ثلاثة أيام

---

[1]- فراس السواح- كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش- سومر للدراسات والنشر والتوزيع- نيقوسيا، قبرص- ط1- 1987- ص239.

[2]- نفسه- ص239

[3]- نفسه ص 87.

ثم حفرا بئرا قربانا لشمس"[1]

الزمن هنا موصوف مرارا داخل المقطع بكلمة "مضاعف" التي تفضي إلى اجتياز "مسيرة شهر ونصف في ثلاثة أيام"، ويقابلها -على مستوى المكان- حفرُ البئر، إذ بعد السير أفقيا يبدآن في السير عموديا بشكل يجعل البقعة الصغيرة التي يقفان عليها مضاعَفَة بمدى عمق البئر، كما لو أنهما يجتازان مسافة ما في البقعة نفسها. وهذا الاجتياز بهذا الشكل الشبيه ب (طي المكان)[2] عند الصوفية، يأتي في القصيدة تقربا من الآلهة (شمس).

إن المكان في ملحمة جلجامش يأتي موزعا بين المدينة والغابة والطريق والغرف والممرات والمحيط والأرض، لكن القارئ يشعر كما لو أن المكان يحاط بالقداسة ويُربط بالآلهة كثيرا، إذ السور الذي بناه جلجامش حول مدينة أورك العظيمة والذي هو تحديد للمكان وإغلاق له يتم وصفه ممنوحا من الحكماء وبالغ الرهبة، فيما الغابة بالمقابل تمثل المكان الذي تقيم فيه الآلهة، وفيها خَلَقت "أرورو" الرجلَ المتوحشَ "أنكيدو" الذي يمثل مقابلا للمتمدّن "جلجامش".

وإذا كان أقدم نص شعري يربط المكان بالمقدّس ويرتبط به، فإن التقاليد الشعرية اللاحقة في الحضارات القديمة الأخرى لم تخرج عن الإطار نفسه بشكل متشابه، إذ الأشعار الإغريقية ارتبطت بمعبد الأولمب حيث كانت تقدّم القرابين على مذبح زيوس[3] وهو مكان مقدّس، مثلما ارتبط الشعر العربي القديم بسوق عكاظ، وهو مكانٌ كان معبدا أنشِئت فيه أنصاب وقُدّمت فيه قرابين -كما جاء في كثير من المصادر-[4].

1- نفسه ص 136.

2- انظر: أحمد بن محمد بن عجيبة الحسني- إيقاظ الهمم في شرح الحكم- دار المعرف- القاهرة- د.ت.- ص223.

3- نجيب محمد البهبيتي- المعلقة العربية الأولى، أو عند جذور التاريخ- دار الثقافة- الدار البيضاء- المغرب- ط1- 1981- ص113.

4- قال الأصمعي في وصف مكان عكاظ: "نخل في واد بينه وبين مكة ثلاث ليال (...) وكان هناك صخور يطوفون بها".

ونتيجة لهذه الصلة للشعر مع المكان المقدّس، فإن النصوص التي عُدّت جيّدة في هذه الحضارات الثلاث كانت تُعنى برعاية خاصة تتقاطع كلها في التعليق بالأماكن الأكثر احتراما وهيبة. ألواح (جلجامش) عُثر عليها ضمن مكتبة الملك (آشور بانيبال) الذي توفي سنة 626 ق.م[1]، وهي "معلّقة بتمام ما يدلّ عليه معنى المعلّقة"[2]، على النحو نفسه الذي يذكره غير واحد من القدماء-في حديثهم عن المعلقات وكتابتها بماء الذهب وتعليقها على الكعبة- مِن أن "الملك إذا استجيدت قصيدةٌ الشاعر يقول علقوا لنا هذه لتكون في خزانته"[3]، ويكاد الخبر ذاته يتطابق مع ما أورده نجيب محمد البهبيتي - نقلا عن ماكس إيجر- في حديثه عن الشاعر الغنائي الإغريقي "بندار" الذي ترك من بين أشعاره الباقية "مجموعتَه (الأولمبيات)، والقصيدة السابعة منها قالها في مدح (دياجوراس الروديسي)، وقد أُخذت فحُفرت بحروف من ذهب وعُلّقت في معبد الآلهة أثينا"[4].

ومن البيّن أن التعليق يتضمّن معنى الارتفاع، أو الوضع في مكان يتجاوز سطح الأرض، وهذا الارتفاع والعلو هو تقدير للعمل بمنحه "المكان" و"المكانة" معا؛ ولعل هذا التقدير للنص الشعري وارتباطه بالتقديس في المكان الذي ارتبط به قد ترسّب منه شيء في التقليد الجاهلي المرتبط بالوقوف على الأطلال. والمكان -طبعا- يسهم في تشكيل الوجدان على نحو

انظر: شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي- معجم البلدان- تصحيح وترتيب محمد أمين الخانجي- مطبعة السعادة- مصر- ط1- 1906- المجلد السادس- ص 203.

وقال عرام بن الأصبغ السلمي: "وعكاظ صحراء مستوية، ليس فيها جبل ولا علم، إلا ما كان من الأنصاب التي كانت في الجاهلية".

من نسخة لمخطوطة الكتاب مسجلة بمكتبة جامعة الرياض- قسم المخطوطات- تحت رقم 540- منشورة على موقع (مكتبة المصطفى) - على الرابط:

https://al-mostafa.info/data/arabic/depot/gap.php?file=m015995.pdf

[1]- كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش- (م.س)- ص 47.

[2]- المعلّقة العربية الأولى، أو عند جذور التاريخ (م.س)- ص 32.

[3]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني- العمدة في محاسن الشعر وآدابه - تح. محمد عبد القادر أحمد عطا- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- ج1- ص101.

[4]- المعلقة العربية الأولى، أو عند جذور التاريخ- (م.س)- ص 119.

ما، إذ كلّما استشعر المرء معاني الأمن والاطمئنان فيه اشتد التصاقه به؛ هذا الأمن والاطمئنان نلمسهما بشكل كبير في بيوت الطفولة، ولهذا فإننا نكرر عيشها في ذكريات تلازمنا، ونتذكرها باستمرار، فتكون هذه البيوت معنا طيلة حياتنا، بانطباع جميل وألفة، حتى لو كانت بئيسة[1]، وألفتها وهناؤها يخلقان معا شعريتها، ذلك أن "شعرية الفضاء هي شعرية المساكن السعيدة، والفضاء السعيد هو الفضاء الذي نرتاح فيه" - كما قال باشلار في حوار إذاعي[2]، لهذا فكل الصور الأليفة المرتبطة بالبيت في خيالنا تتصل ببيت الطفولة اتصالا وثيقا، فهو أصل وأساسُ المكان الذي تشكل فيه خيالنا ومارسنا فيه أحلام اليقظة التي "تتداخل فيها كل البيوت التي سكنّاها، ونحتفظ بكنوز الأيام الماضية فيها"[3]، تماما كما يفعل الشاعر الجاهلي وهو يقف على الطلل البائد الذي سكنه بجسده (هو نفسُه) أو بروحه وأحاسيسه (في شخص محبوبته).

والطلل باعتبار أنه مكان متصل بالماضي، لا تتعلّق قيمته بأبعاده المادية وشساعته وأبعاده الجغرافية، بل بما يوقظه في الذات من "قيَم المأوى الأكثر بساطة والأعمق تجذّرا في اللاوعي، تلك القيم التي تستعاد بمجرّد التذكّر أكثر مما تستعاد من خلال وصفٍ دقيق"[4].

وهذه الاستعادة للمكان عبر التخيّل أو عبر أحلام اليقظة توازيها وتلزمها في الآن نفسه استعادة للذات، ويمتزج فيها الواقعي والتخييلي، وبالتالي يحضر فيها إيقاظ المعرفة الثقافية والتاريخية والأثر النفسي

1- Gaston Bachelard- La poétique d l'espace- (édition électronique réalisée par Daniel Boulagnon)- Université du Québec à chicoutimi- p32. (http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_espace_3e edition/poetique_de_espace.html).

2 - من حوار إذاعي لغاستون باشلار مع (بول شافاس) Paule Chavasse سنة 1959، على الإذاعة الفرنسية (diffusion française Radio)، وهو منشور على اليوتوب على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=Vc-I6qCSiEc

3 - La poétique d l'espace- (ibid) p 33

4 - La poétique d l'espace- (ibid) p 40

بمكوّنيه: (الإشباع والحرمان). ولهذا فإن الشاعر في وقوفه على الطلل فإنه يكرر وجوده فيه؛ وإعادة الوجود لا بدّ أن يطالها تعديل صورة المكان الحقيقي، كما لو أن الشاعر يخلق المكان من جديد، ذلك المكان النفسي المتّصل بماضي الحي والقبيلة وثقافتها وعاداتها هو مكان أليف- وإن انتابته وحشة وهجره أهله الآن-، فلم يكن سوى بيت تكتنفه ألفة الطفولة وأيامها ونشوة الشباب وعواطفها، قبل أن يدرس ويضمحل، ثم ها هو سيعاود احتلال الوجود عبر القصيدة.

المكان بهذا الشكل يصير صورة للذات وإرثها الثقافي والاجتماعي، فيغدو صورة من صور الهوية (الفردية والجماعية) -أو جزءاً منها على الأقل-، تلك الهوية التي يستضمرها الشاعر في تمثّله للمكان والوقوف عليه.

النقاد القدماء يُجمعون على أهمية المقدمة الطللية، وعلى اعتبارها -بالكاد- واجبة الحضور[1]، إذ القصيدة التي تخلو منها هي قصيدة "بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء"[2]. فهذا ابن قتيبة يقول: "سمعت بعض أهل العلم يقول إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا وبكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق.."[3]، والعبارة الأخيرة يحضر

---

[1]- جدير بالذكر أن الأستاذ مخيمر صالح، قدّم في دراسة له للمقدمة الطللية إحصائيات تُظهر عكس ذلك، إذ يتفاوت حضور المقدمة الطللية في قصائد الشعراء الجاهليين، فـ " أكثر الشعراء قصائد وهو امرؤ القيس، كان عدد المقدمات أربع عشرة مقدمة فقط، وهو الشاعر الذي كان ابن قتيبة قد ذكره على أنه السبّاق إلى تقاليد القصيدة الجاهلية. ويكفي أن نلحظ أيضاً أن بعض الشعراء قدموا قصائدهم بمقدمة واحدة فقط مثل قيس بن الخطيم، أو بمقدمتين فقط مثل الحارث بن حلزة، وأكثر اندهاشاً أن ديوان عمرو بن كلثوم خلا ديوانه الذي يضم خمساً وثلاثين قصيدة من أية مقدمة طللية".

انظر: مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع "المقدمة الطللية أنموذجاً"- مخيمر صالح- مجلة المنارة- المجلد 13، العدد 1،2006.

[2]- العمدة- (م.س) ج1، ص231.

[3]- ابن قتيبة الدينوري- الشعر والشعراء- تح: أحمد محمد شاكر- دار المعارف، مصر- ط3- 1977- ج1، ص 80.

معناها عند ابن رشيق بلفظ آخر هو: "وقف واستوقف"[1]. والشاعر في وقوفه على الأطلال، للتعبير عن الحنين أو عن الاغتراب، فإنه كان يقف للأطلال أيضا - وليس علها فقط - وبالتالي يقف لقداسة تراثه الثقافي وأثر المأوى القديم على نفسيته، أي أنه كان يقف لهويته ولقدسية المكان الذي يحتضنها. ولهذا فإن أبا نواس -سواء في إطار الشعوبية الفارسية أو في إطار تقويضه للبداوة والدعوة للمدنية - يهاجم رمزية الوقوف لهذه الهوية ككل وليس للطلل فقط إذ يقول:

قُل لِمَنْ يَبكِي عَلى رَسْمٍ دَرَسْ وَ اقِفاً، مَا ضَرَّ لَوْكَانَ جَلَسْ[2]

أي إن ما يهاجمه أبو نواس في هذا البيت، ليس المقدمة التقليدية للقصيدة، ولكن فِعلَ التقدير المتصل بالوقوف لهذا المكان الذي يثير أحاسيس التقديس والاحترام للتاريخ وماضي القبيلة وهويتها؛ تلك الهوية التي ظلت تستأثر باهتمام الشاعر الجاهلي الذي تحتفي القبيلة بميلاده[3]، ويحتفي هو بأصولها وأمجادها وثقافتها، وينخرط فيها وفي قيمها، ولعلّ تجليات الأمكنة في قصائد المعلقات يعكس هذا الانخراط، فهي أمكنة عامة تتوزع بين المكان الطللي وأماكن سير الظعائن المرتحلة والأرض المقفرة أو الخصبة[4]، فتكتسب في النص معاني الوفاء والحب والاغتراب والحنين والهوية والموت، ولهذا فقد كان الشاعر يضخّ فيها الحياة فيُحادثها ويسألها، كما لو أنه كان يسعى لمنحها البقاء والخلود، وعَبْرَها يمنح الاستمرار والخلود

---

[1]- العمدة (م.س) - ص 220.

[2]- ديوان إبي نواس- تح. علي فاغور- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- ط1- 1987- ص 305.

[3]- في الخبر الشهير لابن رشيق القيرواني أن العرب "إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يُصنع في الاعراس..." انظر: العمدة (م.س) - ص 44.

[4]- أحمد عبد المنعم حالو- تجليات المكان في شعر المعرقات، دراسة تحليلية تأويلية- مجلة "سُر من رأى" للدراسات الإنسانية- المجلد 13- العدد 50- أيلول 2017- ص 229.

لهويته، فيغدو في هذا الفعل مازِجا بين المكان والمكانة التي تأسست بالتاريخ والأسلاف.

إن المكان -عموما- لا يكتسب معنى إلا من خلال التجربة، فخصوصيته هي انعكاس لعلاقته مع الذات ومع المحيط، أي من خلال المعرفة والأحاسيس والعقائد والمواقف التي تتشكل من خلال هذه العلاقة. ولهذا فإن اختلاف البيئة والأحداث التاريخية وتوجهات الشاعر وثقافته لابد أن يتحول معها المكان وتجلياته وما تنطوي عليه من دلالات، مثلما أن اختلاف المكان لا بد أن يترك أثرا في الشاعر ثقافته ورؤيته؛ فليس من العابر أن ابن سلام الجمحي في **طبقات الشعراء** يصنف بعضهم بدلالة المكان: (شعراء القرى العربية)[1]، (الطبقة السادسة: حجازية)[2]، بل إنه يما هي الشاعر مع المكان وكأنهما ينصهران في الذات نفسها، إذ يقول: "وهُنّ [أي القرى العربية] خمس (...)، وأشعرهن قرية المدينة"[3]

فإذا كانت البيئة الأموية وقيَمُها لا تختلف كثيرا عن سابقاتها، فإن المكان في النصوص الشعرية الأموية ظلت محافظة في الغالب على النسق القديم، إذ الأمكنة الأليفة توزعت بين الطلل الذي لا يكاد يتغير عن الجاهلي مع ما يحمله من ألفة وأحاسيس الحنين للماضي والانتماء، والموطن الحالي سواء الذي ما يزال على حاله كقول جميل بن معمر:

أنا جميل والحجازوطنـي فيه هوى نفسي وفيه شجني[4]

أو الذي طالته المعارك السياسية في تلك المرحلة، فتغيّر وحنّ الشاعر إلى حاله الماضي، كقول ابن قيس الرقيات:

يا حبذا يثرب ولذاتهـــا من قبل أن يهلكوا ويحتربـــوا[5]

---

[1]- ابن سلام الجمحي- طبقات الشعراء- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- 2001- ص87

[2]- نفسه- ص186.

[3]- نفسه 87.

[4]- ديوان العذريين- شرح د. يوسف عيد- دار الجيل- بيروت، لبنان- ط1- 1992- ص 172

[5]- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات- تحقيق وشرح: د. محمد يوسف نجم- دار صادر- بيروت، لبنان- (د.ت) - ص 4.

فيما توزع المكان المعادي بين وطن الاغتراب، والوطن الأصلي إذا رحل عنه المحبوب، والقبر، ووطن العدو كقول أعشى همدان:

أبى الله إلا أن يتـــم نـــوره ويطفئ نــور الفاسقين فيخمـدا

ويتزل ذلٌّ بالعــراق وأهلــه لما نقضوا العهد الوثيق المؤكدا[1]

على أن ثمة مفارقة في أشعار العذريين، إذ أن المكان لا يتم ترتيبه ضمن الأليف أو المعادي بدلالة ما ترسّب من ذكريات الطفولة أو الاغتراب فقط، ولكن بحضور الحبيب فيه؛ وفي هذا يقول جميل بن معمر:

وأهوى الأرضِ عندي حيث حلّتْ بجدبٍ في المنازل أو خصيب[2]

إن البلاد كلها - رغم شساعتها أو نضارتها وخصبها- تصير سجنا مغلقا خانقا ما لم يستمتع الشاعر بحضرة العشيق:

أرى كل معشوقين، غيري وغيرها، يلَذّان في الدنيا ويغتبطـان

وأمشي وتمشي في البلاد، كأننـا أسيران، للأعداء، مرتهنـانِ[3]

في حين أن القبر رغم سوداويته وظلمته يصير مرغوبا إن جاور قبر العشيقة، إذ يقول:

ألا ليتنا نحيا جميعا فإن نمت يجاور في الموتى ضريحي ضريحُها[4]

إن هذا التحول في تعامل العذريين مع المكان شكّل منعطفا ظاهرا، تحولت فيه الإقامة من الأرض إلى الأنثى، وصارت فيه المرأة وطنا ومأوى، ولأنه وطن مرغوب معشوق فإنه مريح، ولعل هذا المبدأ وهو "مبدأ الراحة

---

[1]- البيتان مقتطعان من قصيدة قالها الشاعر حين أسره الحجاج، فهجى فيها العراق - تزلفا-، وأدرجتها ضمن (المكان المعادي) بالنظر للدلالة التي يحملها النص، وليس لما يستبطنه الشاعر.
انظر: ديوان أعشى همدان وأخباره- تح. د. حسن عيسى أبو ياسين- دار العلوم للطباعة والنشر- الرياض، السعودية- ط1- 1983- ص ص 101، 102.

[2]- ديوان العذريين- (م.س) - ص 19.

[3]- نفسه- ص 166.

[4]- نفسه- ص 34.

مفهوم السكن القرآني في إشارته الذي انشغل به باشلار، يشبه إلى حد كبير مفهوم السكن القرآني في إشارته الجميلة للمرأة السكن"[1]، ولعل تماهي المرأة مع الوطن -وإن يظهر بشكل مثير لدى العذريين- يشكّل إحدى انشغالات الإبداع الشعري الإنساني عموما، وسيظهر أكثر جلاء وبوعي أوسع -لاحقا- في الشعر الحديث؛ والأنثى "إنما سميت أنثى من البلد الأنيث"[2]، وتُجمع المعاجم العربية أن الأنيث والمِئناث هو السهل واللين وغير المتشدد، وهي صفات المكان الأليف والمغري بالإقامة، وهو المفهوم الذي تثيره كثير من قصائد العذريين حيث الشاعر يهيم من غير إقامة ولا راحة ما لم يظفر بوصل.

فقيس بن الملوح - الذي يسعى لأنْ يُقيم داخل ليلى (شعرا وأحاسيسَ وجسدا)- يتساءل كيف أن جزءًا منه (وهو القلب) تحمِله ليلى معها في الخدر بينما يظل هو خارج الخدر في أرض الغربة (مادام أنه لم يرَها)، فيقول:

أحُجّاج بيت الله في أي هودجٍ	وفي أي خدرمن خدوركم قلبي
أأبقى أسيرَ الحبّ في أرض غربةٍ	وحاديكُم يحدو بقلبي في الرّكبِ[3]

ينبغي أيضا التأكيد على أن المكان لا يكتسب معنى -فقط- من خلال الشاعر بفكره وأحاسيسه وخلفياته وتاريخه، ولكن أيضا بتأثير من الواقع وتحولاته وعلاقته بالشاعر تأثيرا وتأثرا. ولهذا فإن النقلة الحضارية التي عرفها العصر العباسي - بفعل المثاقفة مع الفرس واليونان والهند وغيرها- لابدّ أن تبصم أثرها في فهم المكان والوعي به وفي التعامل معه؛ إذ شكّلت هذه المرحلة فترة مغايرة، سِمَتُها التعدد والاختلاف، لدرجة أن أحمد أمين يقول عنها "فإذا أنت قرأت الأغاني ظننت أن الحياة كلها لهو ومجون

---

[1]- المكان والجسد والقصيدة- د. فاطمة عبد الله الوهيبي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط1- 2015- هامش ص21.

[2]- لسان العرب- ابن منظور- تح. عامر أحمد حيدر- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- ط2- 2009- ج2- مادة (أنث)- ص 127.

[3]- ديوان العذريين- (م.س)- ص203.

وإباحة، وإذا قرأت طبقات المحدثين والمتصوفة خِلت أن الحياة كلها دين وورع وتقوى، وتنصف إن أنت اعتقدت أن الحياة كانت ذات صنف وألوان، وأن المدينة العباسية كانت ككل المدنيات؛ مسجد وحانة، وقارئ وزامر، ومتهجد يرتقب الفجر، ومصطبح في الحدائق، وساهر في تهجد، وساهر في طرب. وتُخَمَة من غنى، ومسكنة من إملاق، وشك في دين، وإيمان في يقين. كل هذا كان في العصر العباسي، وكل هذا كان كثيرًا".[1]

هذا التعدد ظهر في تعامل الشعراء مع المكان -في نظري- من خلال ملمَحيْن:

1- **التموقع** (في الألفة أو العَدَاء) -على النحو الذي فسّر به باشلار العلاقة مع المكان، فنجد في الأمكنة الأليفة مجالسَ اللهو، والحانات، والمساجد، والمدينة، ومنازل الأحبة، والبلد.. وغيرها، مما يتعلّق به المبدع لراحة نفسية يوفرها أو لذكرى طيبة يبعثها؛ ومن ذلك قول ابن الرومي:

وَلِي وَطَنٌ آلَيْـــتُ أَلاَّ أَبِيعَـهُ وَأَلاَّ أَرى غَيْرِي لَهُ الدَّهْرَ مَالِكـا

فقد أَلِفَتْهُ النفسُ حتَّى كأنه لها جسدٌ إنْ بانَ غودِرْتُ هالكا

وحَبَّبَ أوطانَ الرجالِ إليهمُ مآربُ قضَّاها الشبابُ هنالكـا

إذا ذكَروا أوطانَهُم ذكَّرَتْهُـمُ عُهودَ الصِّبا فيها فحنّوا لذلكا[2]

كما نجد في الأمكنة المعادية الديارَ القديمة المهجورة، والأطلال البائدة، والسجون، والقبور وكل ما تنفر منه نفس المبدع وتكره الإقامةَ فيه، كما في قول أبي نواس:

وإنك غائب في قعرلحد وما قد كنت تعلوه علاكا

---

[1]- أحمد أمين- ضحى الإسلام، المجلد الأول - تح. محمد فتحي أبو بكر- الدار المصرية اللبنانية- ط1- 2017- ص175.

[2]- ديوان ابن الرومي، الجزء الثالث- شرح أحمد حسن بسج- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- ط3 - 2002- ص 14.

فمَلمحُ التموقع هذا يرتبط بعلاقة الشاعر العاطفية مع المكان، وبالتالي فإنه يتغيّر من شاعر لآخر؛ فإن كان يثير في قلبه الحزن أو البغض فإنه يصير مكانا معاديا، وإن كان يثير فيه الفرح والفخر والمحبة فإنه يغدو مكانا أليفا. وهنا فإن السجن مثلا، لا يتعامل معه الشعراء باعتبار أنه مُعادٍ بشكل مطلق (كما هو الحال عند أبي نواس الذي يوظفه مكانا مرفوضا، ويتوسل الخليفةَ بقوة وبإصرار للإفراج عنه)؛ إذ نجد المتنبي على النقيض، وبشهامته المعروفة واعتزازه بنفسه لا يتوسل الوالي حين سجنه، بل تمسك بكبريائه فأنشد:

كُنْ أيّها السّجنُ كيفَ شئتَ فقد وَطّنْتُ للمَوْتِ نَفْسَ مُعتـرِفِ

لوْكانَ سُكنايَ فيكَ مَنقَصَـــةً لم يَكُنِ الدُّرُساكِنَ الصَّدَفِ[1]

2- **التيه:** ويتعلّق بالمعطيات الخارجية وبالواقع الفكري. ويظهر أن العصر العباسي كما وصفه أحمد أمين هو عصر تناقضات، احتلّ فيه كل تيار موقعا أضحى يمارس سلطة ما بالتأثير وبتداول أفكاره. فإذا كان البعض سيستقر داخل دائرة فكرية معينة وينحصر فيها، فإن من الطبيعي أن يطال الآخرين قلق وتيه وعدم ثبات وتذبذب بين التيارات ودوائرها. ومن أمثلة هذا الصنف (أبو نواس).

إن ما وصلنا عن حياة وشعر أبي نواس يُظهر بجلاء تمحورها على ثنائيات متناقضة، فهو شاعر الخمرة وشاعر الزهد في آن، وهو الموغل في المجون والعارف بالقضايا الدينية في آن، وهو رفيق الماجنين ك "والبة بن الحباب" وصديق الشيوخ ك "ابراهيم النظام" المعتزلي.. ولعل هذا التعدد كان فيه شيء من الإيمان بكل طائفة. ولذا أيضا نجده مرة مع المحتفين بالأطلال باعتبار أنها إقامة يحنّ لها (تماما مثل الشاعر الجاهلي)، وباعتباها

---

[1]- أبو الطيب المتنبي- ديوان أبي الطيب المتنبي، الجزء الأول- شرح مصطفى سبيتي- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- (د ت)- ص96.

أيضا هوية تاريخية وحضارية، كما في مطلع قصيدته واقفا على أطلال عاصرَها ونزل فيها سابقا:

عفا المُصلّى، و أقوَتِ الكُثُبِ   مِنّــي، فالمِرْبدانِ، فاللّبـبُ
فالمسجِدُ الجامعُ المروءةِ والـ   ـدّينِ عفا، فالصِّحانُ، فالرّحَبُ
منازِلٌ قد عَمَرتُها يَفعــاً   حتى بدا في عِــذاريَ الشّهَبُ[1]

ومرّة يملّ هذا الوقوف على الأطلال، ويستثقلها، فينشد:

لقد طالَ في رسم الدّيار بُكائي   وقد طال ترددادي بها وعنائـي[2]

ومرّة يصدر موقفه عن وعي فني مرتبط بالصدق، ومؤسّس على الحجاج، فيقول:

تصِفُ الطّلولَ على السّماعِ بها   أفذو العِيانِ كأنت في العِلْمِ؟
وإذا وَصَفْتَ الشّيءَ مُتَبِعــاً.   لمْ تخلُ من زَلَلٍ ، ومن وَهْمِ[3]

فتعدد الظواهر المكانية عند أبي نواس هو صدى للتيه الذي أورثته التيارات المتعددة بفضل سعة الدولة العباسية وطول حقبتها الزمنية وتعدد الشعوب والثقافات فيها. والوعي بالمكان والتعامل معه ظل يتقاطع مع أشكال الوعي السابقة في نقطة أساسية هي كونه نتاج عوامل ذاتية - فقط - (الحنين، الانتماء، الهوية، الحب، الكراهية...) أو عوامل موضوعية- فقط - (ثقافة المرحلة، السياق الاجتماعي والتاريخي، نمط الحياة...).

غير أنه - وبعد حِقب عديدة - سيغدو المكان في الشعر الحديث عنصرا في النص يمتزج فيه الذاتي بالموضوعي، بحيث أنه تحرّر من الاقتران بالمشاعر الصرفة، ليصير مشحونا بالدلالة الإيحائية من خلال عنصرين أساسيين:

---

[1]- ديوان أبي نواس (م س) - ص 32.
[2]- نفسه ص 23.
[3]- نفسه ص ص 459، 460.

1- المكان/ الرمز:

إذ يكون اختيار المكان اختيارا رمزيا فقط، أي أنه غير مقصود لذاته ولكن لما يستضمره ويوحي به، ولهذا نجد تعددا مكانيا مقصودا في كثير من النصوص، ففي دواوين السياب مثلا نحصي 36 عنوانا يتضمن مكانا ما بشكل صريح (القرية، المدينة، الميناء، السوق، الشاطئ، روما، باريس، المغرب العربي...)، ومن بينها ثمانية عناوين خاصة بجيكور (جيكور أمي، جيكور وأشجار المدينة، جيكور والمدينة...)[1]، في حين أنه قد يشتغل على المكان من خلال الذوات كما في نص (المومس العمياء)[2]، هذه المومس تصير وطنا، والوطنُ العراقُ، والعراق "مستلب اختلطت في أبعاده المأساة الفردية بالمأساة الاجتماعية وتحول جسدها الى جسد من طين ومياه ونفط يطؤه المحتلون بأحذيتهم كما يطؤها عابرو الليل وطالبو المتعة".[3]

وينبغي هنا التمييز بين (المرأة/ الوطن) عند العذريين و(المرأة /الوطن) في الشعر الحديث، فعند العذريين يتأسس هذا التصور على الإحساس الذاتي الصِرّف، بينما ينبني على مزيج من الذاتي والمُشترك في الشعر الحديث، فهو تصور ينطلق من الرمز لتوسيع دائرة الدلالة، أي لتجاوز البعد الضيق المرتبط بالمفرد إلى شساعة الجماعة، وأسئلتها وقضاياها...، وبالتالي فهو ينبثق من رؤية أعمق، مشحونة بدرامية عالية ومفعمة بالمعنى المضاعف.

2- المكان/الأسطورة:

على غرار الرمز، يسعى الشاعر الحديث إلى توظيف الأسطورة لنقل التجربة من مستواها الذاتي إلى المستوى الإنساني العام. ففي نص "مدينة

1- بدر شاكر السياب- ديوان بدر شاكر السياب (في مجلدين) - دار العودة - بيروت، لبنان- ط - 2016.

2- ديوان بدر شاكر السياب (المجلد الثاني) - (م. س) - ص 142.

3- ياسين النصير- جماليات المكان في شعر السياب- مجلة نزوى - العدد 2- مارس 1995- ص 42.

بلا مطر"[1] يعمد السياب إلى الحديث عن مدينتنا - التي (تؤرق ليلَها نارٌ بلا لهب) فصحا فيها تموز، وعاد لبابل الخضراء، وفي المدينة (غرفات عشتار) التي تظل مجامر الفخار فيها خاوية بلا نار...- وهو حديث يؤسطر المكان الحقيقي ليجعله -أولا- مكانا ينتقل من الخاص إلى المشترك العام، و-ثانيا- لتوريط القارئ في انتقاد أوضاع هذا المكان بعد الإحساس الدفين بالانتماء إليه، ثم -ثالثا- ليدفع بهذا المكان إلى الخلود في الزمن. ومن ذلك قوله في نص (أم البروم)[2]:

"يقول صديقي السكران: دعها تأكل الموتى
مدينتُنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينـــا
شر ابا من حدائق يرسفـــون تعلّنـــا حتى
تدورجماجم الأموات من سكر مشى فينـــا"

التركيز في النص على الموت والسكر والجماجم هو انتقاد سياسي مبطّن للعقم السياسي في تلك الفترة بالعراق، ذلك العقم الذي ولّد القتل المباشر والسجون والقمع والتعذيب...[3]

وإذا كنا نضرب هنا أمثلة بالسياب فقط، فإنما لغنى حضور المكان لديه في الدواوين بشكل ملحوظ، لكن يظل التعامل مع المكان بالرمز والأسطورة وامتزاج الداخلي بالخارجي سِمَة يشترك فيها الكثير من المبدعين أمثال (البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس، وسعدي يوسف، وأحمد المجاطي، ومالكة العاصمي، وأحمد بلحاج آيت وارهام، ومولاي ادريس أشهبون... وغيرهم).

---

[1]- ديوان بدر شاكر السياب- (م.س)- ص 130.

[2]- نفسه- ص 219.

[3]- د. نجود هاشم الربيعي- تطور دلالة المكان في الشعر العربي الحديث- مجلة عود الند- العدد 6- خريف 2017.

د- المكان في المسرح

يتّخذ المكان في المسرح خصوصية متفرّدة، وهي أنه يشتغل على موقعين: النص بما هو تحقق لغوي رمزي، والعرض بما هو تحقق بصري وسمعي، أي محسوس.

ويستند المستوى الأول على العلامة اللغوية، مما يجعله يتقاطع مع كل الأجناس السردية فيما تتيحه لهم اللغة وتقاطعات الجنس الأدبي لتأسيس المكان ولوصفه أو تقديمه، بل إنه يمكننا أن نصنع مسرحا من جميع هذه الأجناس السردية، وغيرها، وربما من كل شيء كما قال انطوان فيتز VITEZ[1]، فيما يمثّل المستوى الثاني هو التحقق الفعلي -ضمن احتمالات تحقق أخرى ممكنة- للنص على حيّز العرض.

وهذا الحيز - سواء أكان خشبة أو مساحة من الصالة وسط الجمهور، أو شارعا أو حلقة أو غيرها - هو الوجود المادي للمكان المرئي في العرض، يتم من خلاله استحضار مكان أو أمكنة أخرى (غائبة) رمزيا، بحيث يصير المسرح فضاء نرى من خلاله الأمكنة غير الموجودة الآن. لكن هذه الرؤية تتم عبر علامات عديدة (زاوية النظر، الإضاءة، الألوان، الأحجام...) مما يجعل هذا المكان لا نهائي مرتبط بلا نهائية العلامات، وبكمّ هائل من الشيفرات.

إننا هنا أمام مفارقة ثانية، وهي أننا نرى مكانا لا يمثّل موضوعا، بل يكون دلالة على موضوع؛ إذ العرض يحوّل كل شيء إلى إشارة[2]، بعد أن حوّل الدراماتورغ إشارات النص إلى أشياء مرئية ومن ضمنها المكان، وانتقال هذه الإشارات من النص إلى العرض ثم إلى التلقي هو محطات لا تتجدد فيها

1- آن آبرسفيلد- النص العرض - تر. احمد الدفراوي- مجلة "دنيا المسرح" الإليكترونية.

2- يوغاتريف- عن: راسل كاظم - جدلية العلاقة بين النص والعرض المسرحي- الحوار المتمدن-العدد: 3470 - 2011 / 8 / 28.

العلامات فحسب، ولكن أيضا يتم عبرها خلق جديد للعلامة في بعضها الآخر[1].

إن المكان في المسرح -فضلا عن المكونات الأخرى- هو مماثلة لمكان آخر واقعي أو تخييلي (حلم، وهم..)، ومهما كانت المحاكاة فيه دقيقة فإنه لا يكون إلا استعارة بشكل من الأشكال، ومهما شطّت الاستعارة وأوغلت في الغرابة فإنها في نهاية المطاف صورة من صور فهمِ الناس للواقع.

ولهذا فإنه قد عرف تحولات كبرى عبر التاريخ يصعب معها حصر مختلف الأشكال التي اتخذها، وتنطلق كلها من أصل مشترك مفاده التفكير في تغيير العلاقة بين المتفرج والمكان المسرحي، حتى غدا المكان المسرحي المعاصر مكان استكشاف يختبر إمكانياته وحدوده، عبر إعادة تشكيل معماره أفقيا وعموديا، وتكسير مركزيته واستقراره وحدوده، فيغدو من الإمكان تقديم مشاهد مختلفة في أماكن مختلفة، أو إزالة حدوده ونفي التعارض بين المغلق والمفتوح وبين الأعلى والأسفل، فيزول التناقض ويصبح مكانا مُختارا للحرية[2]... ذلك أن المكان في المسرح "جُعل كي يتخلى المتفرج عن نظرته إلى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقّنها ولُقّنت له"[3]، إنه مكان لا يشكّل فقط توليفا لصيغ حضور وتقديم الأمكنة في الأشكال التعبيرية الأخرى، ولكنه يتجاوزها مستندا إلى قدرته على احتواء كل أدوات الفنون الأخرى من جهة، وإلى سِمة توالد العلامات في العرض من جهة ثانية.

---

[1]- هاني أبو الحسن سلام- سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية، مصر- ط1- 2006- ص 167.

[2]- سامية أسعد- مفهوم المكان في المسرح المعاصر- عالم الفكر- الكويت- المجلد 15، العدد الرابع- 1985- ص ص 90، 91.

[3]- نفسه- ص 92.

هـ - المكان في السرد العربي القديم

تتفق عدد من السرود التراثية حول محور (الارتحال والإقامة)، وكِلا قطبيْ المحور يرتبطُ بالمكان ويدلّ عليه، ففي ألف ليلة وليلة، ثمة سندباد بحري، مرتحل، جوال؛ وسندباد بري، مقيم، مرتبط بالمكان؛ وفي المقامات شخصيات كثير مسافرة أو مقيمة بين سمرقند وبخارى والبصرة وغيرها...

ولعل محور الإقامة والارتحال -هذا- منح النصوص السردية القديمة غنى وافرا في الأمكنة التي تدور فيها الأحداث، فتتوزع على إمبراطورية الإسلام في المقامات، وعلى خارجها في الليالي وفي كليلة ودمنة، بل وعلى العجائبي أيضا كما في "بدائع الزهور" مثلا.

غير أن هذا الغنى في ذِكر الأمكنة يقابله شح في ربط المكان بالشخصيات وبالأحداث، فهي أمكنة يمكن استبدالها بأخرى دون أن تفقد الشخصيات ملامحها الداخلية وانفعالاتها وعلاقاتها ببعضها البعض، ورغم الانطباع الذي تمنحه المقامات مثلا بتعدد الأمكنة، فإن الشخصيات لا تعطي انطباعا بالتنقل، ومن ثمة بالتغيّر. وسواء أكانت الأحداث تدور في هذه البلدة أو تلك فإن الشخصيات تظل هي نفسها بكل أو صافها السابقة وبحركاتها، وأصواتها، وحواراتها، ومستوياتها اللغوية، فضلا عن أنه "رغم تغيّر المدن والأماكن، فإنه لا يتم وصفها"[1]، بل تظل إما خلفية تسند السرد، أو ضرورة يفرضها موضوع الرحلة والتنقل، والناظر مثلا لعناوين المقامات يجد زخما من المدن التي نُسبت إليها أحداث القصة، ليس باعتبار هذه المدن أو الأماكن فواعل داخل النص، ولكن باعتبار أنها مرجع لنسبة المَقامة لتمييزها عن الأخرى، فهو دور تصنيفي لا يتجاوز العناوين والفهارس إلى التأثير في المكونات الأخرى. والمكان -بالتالي- يُرتّب على سلّم تالٍ للأحداث،

---

[1]- عبد الفتاح كليطو- من المكان في المقامات إلى المكان في الرواية- ضمن كتاب "شعرية المكان في الأدب العربي الحديث"- كتاب جماعي- ترجمة نهى أبو سدرة وعماد عبد اللطيف- المركز القومي للترجمة- القاهرة، مصر- ط1- 2014- ص 25.

باعتبار أنه تابع لها وخادم لتطوراتها فقط، وهو ما يدل عليه التركيز المتواتر على الإحالة على الحدث - باعتبار أنه خبر- أو على السّنَد - باعتبار أنه تعضيد لصحة الخبر- في العبارات "زعموا أن"، "قال الراوي"، "بلغني أيها الملك أن..."، "حدّثنا..".

فإذا تناولنا المقامة الصنعانية عند الحريري كمثال، فإن المكان يستقبلنا فيها منذ الاستهلال، دالا على الارتحال، إذ بعد العبارة المكرّرة "حدّثنا الحارث بن همام" نقرأ: "لما اقتعدت غارب الاغتراب، وأنأتني المتربة عن الأتراب، طوّحت بي طوائح الزمن إلى صنعاء اليمن..."، وهي ثلاث جمل مكتنزة كلها بالمكان، فضلا عن العنوان المحيل على المدينة باليمن، لكن المادة الحكائية التي تنبني عليها هذه المقامة لا تمتُّ لأي مكان بصلة، سواء صنعاء اليمنية أو أية مدينة عربية أخرى، وقل الشيء نفسه عن المقامة الكوفية، وعن المقامة الدمياطية وغيرهما، حتى أنه قد يجوز تغير عنوان هذه بتلك، فلا يتغيّر -بالكاد- شيء إلا ما لزم من السجع المرتبط باسم المدينة.

لكن ينبغي الانتباه أن ثمة تغيّرا لحق هذا الاشتغال على المكان، وعلى المدينة تحديدا، وإن كان تغيّرا طفيفا مقارنة مع التحولات السردية والإمكانات التي فتحتها السرود اللاحقة، إلا أنها تظل دالّة وذات أثر بالنظر إلى السياق الذي نضجت فيه المقامة.

إن أدب البخلاء والمحتالين والشطار نما وتوسّع بعد الانتقال من الفترة الشفهية إلى مرحلة التدوين، وهو انتقال مرتبط بنشوء المدن العربية، وهو ما نقرأ فيه تحوّل القيم، بحيث يغدو الاحتيال والبخل وغيرها قيما صارت تحتضنها المدينة.

والمقامة في هذا الإطار ما كان لها أن تُنتج وأن تُحتَضن وأن تحظى بمساحة من التلقي والقبول والترحيب لولا ذلك التغير الحاسم في منظومة

القيم التي كانت الحياة المدينية بيئةً مناسب لاحتضانه[1]. وبهذا، فالمجتمع الشفهي الذي احتضن قيمة الكرم والبذل قد تم تعويضة بمجتمع مديني تقدّمه (المقامة البغدادية) وقد تحوّل إلى المفاخرة بالاحتيال من أجل الظفر بالطعام، ثم التفرج على الضحية وهو في ورطة يتعرّض للضرب والإهانة ويضطر لدفع ثمن الطعام.[2]

وبالتالي فإن المكان في المقامات اصطبغ حقا بالطابع المديني الجديد، فصارت القيم التي تنقلها المقامات هي قيم متحوّلة ومفارقة للتصنيف الذي صُنّفت به سابقا، وصار المجتمع فاترا في رقابته الأخلاقية، متعايشا مع الانحلال والانحراف. فلم يكن المكان الذي اختارته المقامة البغدادية -وهو مدينة بغداد- محايدا بالمطلق، ومجرد وعاء، ولكنه مكان تضعه مقابلا للمكان الذي ينحدر منه هذا الرجل السواديّ البسيط، فيغدو مكان السرد متناغما مع الحدث ومع قيمه، وبالتالي مشكّلا لفضاء يحقق نسبة ما من الإقناع.

إن المكان -من جهة- في المقامات يطمح لفهم وتقديم التحولات بين نمطي العيش ضمن التحول الحضاري الذي عرفته المنطقة العربية بعامل التدوين والتمدّن، لكنه -من جهة أخرى، وبسبب ارتكاز المقامات على الأماكن المدينية، جعل الأمكنة والشخصيات ولغاتها على نمط واحد بحيث تغدو بغداد وسمرقند وبخارى صورة للمدينة الواحدة/النمطية التي تنطوي على تحولات أخلاقية وقيمية وتواصلية استشعرها المبدع وعبّر عنها حكائيا.

---

[1]- صلاح صالح- المدينة الضحلة، تثريب المدينة في الرواية العربية- منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة- دمشق، سوريا- 2014- ص 26.

[2]- نفسه- ص 20.

2

تحولات البناء التخييلي للمكان
في السرد الروائي الحديث

شكّل هاجس الموضوعية في الإبداع، وتبني دقة الملاحظة في تصوير العالم، أرضيةَ الكتابة الروائية الواقعية في منتصف القرن التاسع عشر مع فلوبير وبلزاك وستاندال وزولا وآخرين، ولعلّ النظر إلى عناوين[1] المنجز الروائي لبلزاك الذي سمّاه "الكوميديا الإنسانية" (La Comédie humaine) يوحي بمركزية الملاحظة، وبالحضور الضمني للمكان. فمعجم (LAROUSSE) يشرح (مناظر/Scènes) بدلالتها في المسرح، وبدلالتها المكانية أيضا[2] أي على أساس "الرؤية"، فيما تُظهِر المتون أن الوصف يحظى بِنِسب كبيرة من مساحة الرواية، ومن ضمنه وصف الأمكنة. وهو وصف يسعى لمطابقة الواقع سواء في مكونات الموصوف وتفاصيله، أو في ترتيب النقل البصري كما هو في الواقع تماما. والرواية الواقعية تعتقد أن "الواقع هو الذي يتحكم في الأبنية المعرفية ويحدد أطر الوعي بالذات والعالم"[3]، وتؤمن بمبدأ حتمية الواقع وتحكّمه في الإنسان، وهو ما يتناغم مع نمط الرؤية السردية السائدة آنذاك، وهي الرؤية من خلف.

وحين مالت الرواية العربية نحو الواقعية - مع نجيب محفوظ ويوسف إدريس وحنا مينة والطيب صالح والطاهر وطار ومبارك ربيع وعبد الكريم غلاب...- فإنها تبنّت الخلفية الفكرية نفسها التي أسست لها في

---

[1]- قسم بلزاك هذا العمل إلى خمس مجموعات هي: (مناظر من الحياة الخاصة، مناظر من حياة الإقليم، مناظر من الحياة الباريسية، مناظر من الحياة السياسية، مناظر من الحياة الحربية)

[2] -https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais

[3]- د.الطيب بودربالة/ د.السعيد جاباالله- الواقعية في الأدب- مجلة العلوم الإنسانية- جامعة محمد خيضر بسكرة- المجلد الخامس- العدد السابع- فبراير 2005- ص 55

الغرب، ولهذا فإن مبارك ربيع كان يعتبر ما تقدّمه الرواية هو "تركيبات ممكنة ومحتملة للواقع، أي بالتالي غير موجودة تجريبيا، ولكنها متسقة مع القوانين العامة للطبيعة، وتحتمل أن يقوم عليها البرهان بالدليل"[1].

إن هذا الإصرار الموغل في الارتباط بنقل العالم الحقيقي إلى الرواية كما هو، يطال جميع مكونات النسيج الروائي، ومن ضمنها المكان، فمعيار المطابقة الواقعية كان معيارا أساسيا للقيمة، إذ الشخصيات والشخوص كانت تتطابق، والزمان كان عنصرا ناميا ومنطقيا واللغة معيارية تاريخية في كلماتها وأبنيتها وتراكيبها وعلامات ترقيمها، والمكان كان إحاليا مرجعه الواقع. ولهذا فإن غالب هلسا عند تصنيفه للمكان في الرواية العربي إلى ثلاثة أصناف (هي **المكان المجازي**: "وجوده غير مؤكد، وهو أقرب إلى الافتراض"، **والمكان الهندسي**: "تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية"، **والمكان كتجربة معاشة**: "وهو مكان عاشه مؤلف الرواية، وبعد أن ابتعد عنه بدأ يعيش فيه بالخيال")[2] فإنه يصف المكانَ المجازي بكونه (مكانا سلبيا)، والمكانَ الهندسيَّ بكونه (يثير سأم القارئ وضيقه، في حين أنه يعتبر المكانَ/التجربةَ المعاشة هو الـ "قادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ"[3]، ويعطي نماذج من روايات نجيب محفوظ، وغائب طعمة فرمان، في تأكيد كبير بكون قدرة المكان الروائي -الذي يحيل على المكان الواقعي الحقيقي بأسمائه وتفاصيله- على إيقاظ أحاسيس الألفة والدفء وبالتالي التفاعل الطيب للقارئ مع النص، على غرار ما قدّمه غاستون باشلار.

---

[1]- مبارك ربيع- الواقع والواقعية الروائية- مجلة الآداب- لبنان- العدد 3،2- فبراير 1980- ص31.

[2]- غالب هلسا- المكان في الرواية العربية- مجلة الآداب- لبنان- العدد 3،2- فبراير 1980- ص ص 75، 76.

[3]- نفسه- ص 76.

على أن شكل تقديم المكان الروائي كان يتسم بتدرج منطقي، ينتقل فيه السارد من العام إلى الخاص، ومن الخارج إلى الداخل. وهذا يفترض مُرتكَزين ينطلق منهما هذا التصور:

1- السلطة المطلقة للسارد وقدرته على الانتقال والتواجد في المكان الذي يريد، وبالمسافة التي يختارها.

2- الترتيب المنطقي للانتقال البصري.

ففي إحدى الروايات التي تنتمي للمرحلة التأسيسية بالمغرب، وهي رواية "في الطفولة" نقرأ:

"فتحت عيني فإذا أنا في منزل قديم يحيط به الغموض والابهام، كانت تقع خلفه حديقة كبيرة –كثيرا ما أشرفت عليها من النافذة-، وتقع أمامه حديقة صغيرة يحدّها حاجز حديدي طويل يقوم بين المنزل والشارع، ويخترقها ممشى قصير يفضي إلى بو ابة عالية من حديد. وكان البيت يتألف من ثلاثة أدوار، كبير الأبهاء والغرف، ضخم النو افذ ملون الزجاج".[1]

إن هذا التصوّر للمكان في الرواية، ينطلق من سلطة مطلقة للسارد، يتمكّن بها من أن يفتح عينيه داخل المنزل - في بداية المقطع- ثم يحلّق عاليا ليطلّ من فوق ويحدد محيط المنزل ومشكّلاته، ثم طوابق المنزل، ثم غرفه، ثم نوافذه، ثم زجاج النوافذ، وهي انتقالات متدرجة تنتصر للحقيقي المرجعي الذي يُحيل عليه العمل الإبداعي. وهذا الانتصار ستحتفي به الدراسات النقدية في المرحلة الواقعية التي كانت صدى للفلسفات المادية الغربية الواقعية وهي تسعى "لإيجاد مركز بنائي ثابت مع افتراض وجوده المسبق، ترتكز عليه دعائم الوجود"[2]، وهي الفلسفات التي لقيت قبولا

---

[1]- عبد المجيد بنجلون- في الطفولة (رواية)- دار نشر المعرفة- الرباط، المغرب- طبعة 2006- ص 8

[2]- د. عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك- سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد 232 ص 83

وانتشارا في الوطن العربي بسبب انتصارها للطبقات المسحوقة والحلم بالعدالة والديموقراطية؛ لهذا فإن الوعي الروائي بشكل عام، وفهمُ المكان داخل العمل الإبداعي على وجه التخصيص كان متّسما بـ "تفوّق الوعي الإيديولوجي على الوعي الجمالي، لأنه صادر عن جيل قد تربى وتعلّم في عصر الاستعمار وشهد بداية الثورات والانقلابات، ثم استيقظ على انهيار الحلم القومي..."[1]، ولذلك لم ينفصل المكان في هذه المرحلة عن ارتباطه بالمرجع الواقعي، مع تقليص الاهتمام بتفاصيله إلا بقدر استفادة خطاب الرواية منه، أي بما يُتيح تحميله من الوعي الإيديولوجي المهيمن.

ولعلّ مقارنة المقطع السابق بمقطع من رواية "المعلم علي" يبيّن أن المُرتكز الأول -الذي ينطلق من السلطة المطلقة للسارد في انتقاله لوصف الأماكن- سيبدأ في التقلّص - ولو بشكل يسير - مقابل استثمار المكان في الخطاب، ليس اعتباره حاملا للأحداث فقط مثل أي وعاء، ولكن أيضا باعتبار أنه حامل للخلفية الإيديولوجية التي ينطلق منها الكاتب، فنقرأ:

"... يتنقل في الزقاقات والدروب والشوارع حافيا في الصيف حينما تكون الأرض تلسع بنيرانها المحرقة، وفي الشتاء حينما تكون الشوارع غارقة في وحلها..."[2].

الزقاقات والدروب والشوارع والأرض ليست في المقطع أوعية تحمل الأحداث، ولا مساحات فقط يستوجبها الفعل الذي يحدث، ولكنها أمكنة تمّ وصفها بنعوت قاهرة للبطل "علي" الذي ينتمي لطبقة مسحوقة، عاملة، بروليتارية مقهورة بروتين البيت والعمل وحلم الراحة، ولعل هذا يبدو منذ أول مؤشر لظهور الأمكنة في الرواية، إذ أن أول عبارة تحيل على المكان تمعن في القسوة:

---

[1]- رحيم خاكبور- لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها- مجلة دراسات الأدب المعاصر- جامعة آزاد، إيران- السنة 4- العدد 16- ص 101.

[2]- عبد الكريم غلاب- المعلم علي (رواية)- مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، المغرب- الطبعة 4- 1984- ص 20.

"وهو يتمطى على لحافه، وقد لسعه برد الغرفة القارس"[1].

لكن من الواضح أن السارد لا يملك قدرة على الالتقاط والإحاطة بالمكان أكبر من قدرة القارئ، وبالتالي فإنه ينقل ما يُفترض أن يراه القارئ ذاته بواقعية، باستثناء التكسير الزمني الذي يستلزمه السرد أصلا.

إنه بداية تحوّل في التعامل مع المكان في الرواية المغربية. وفي هذه الفترة كان الغرب يعيش مرحلة أخرى، وسيتم استيرادها في الوطن العربي -ومن ضمنه المغرب-. إذ منذ عقابيل الحرب العالمية الثانية والقنبلة الذرية اللتيْن كانتا بمثابة كسر للقيم الإنسانية ولمنطق الأخلاق ولأحلام السعادة المنشودة في الكون من الثورة الصناعية، فإن الفكر العالمي انعطف نحو سبل جديدة، "فتغيّر التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، وتغير التفكير النقدي بظهور البِنَوية، وتغير الشكل الروائي بظهور بوادر جديدة للرواية"[2] مع ميشيل بوتور و ناتالي ساروت وألان روب غريبه وغيرهم في فرنسا. هذا الشكل الجديد سعى فيه هؤلاء إلى التناغم مع متطلبات العصر وما ترسّب من نتائج الأحداث الكبرى الرهيبة، لذلك فإن فلسفتها الأدبية تقوم على نبذ القيم وتكسير الزمن وخلخلة المكان والتنكُر للتاريخ ورفض المعايير الجمالية التي كانت سائدة قبلها واصطناع تصور مغاير للشخصية يلائم هذا الفضاء الذي ستتحرك فيه من العبث والقلق والتشاؤم والاضطراب[3]، حتى أن سارتر أطلق عليها صفة "الرواية المضادة"[4] (Anti-roman) في مقدمة (Portrait d'un inconnu) لـ "ناتالي ساروت".

---

[1] - نفسه- ص 6

[2] - د.عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد- سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد 240- دجنبر 1998- ص35

[3] - نفسه ص65

[4] - نفسه ص 82

ولعل رواية "التحول"[1] (La modification) لـ "ميشيل بوتور" تمثّل نموذجا صارخا لهذه المرحلة، بدءًا من عنوانها ذي الدلالة الكبيرة في هذا السياق؛ فهي رواية تقوم على وحدة المكان، وهو مكان مغلق متحرّك تمثّله عربة القطار، لكن الأحداث لا تتصل به، بل يمثل أرضية فقط تنطلق منها تأملات المسافر، إذ البطل "ديلمون" يظل مسجونا داخل هذا المكان بينما أفكاره ووعيه وأحداثه تجري خارج هذا الحيز الهندسي، في حين يورّطنا السارد في هذا التكسير للمكان ويعمّق هذه المفارقة من خلال اختياره ضمير المخاطب، فيصبح كل منا "ليون ديلمون" نفسه.

ومع رياح التأثير الغربي صار هذا الشكل من الكتابة الروائية يظهر في المنطقة العربية سواء في الأعمال المترجَمة أو المؤلّفة، وظهرت بوادر التجديد عند نجيب محفوظ في رواية "اللص والكلاب" حيث تحولت كتابته من الاهتمام بالتسجيل الاجتماعي الخارجي إلى العناية بالشخصية وتكرار المونولوك، فيما اهتم بخلق المكان الروائي من خلال الذاكرة فقط، وهذا ما يوضّحه المقطع الذي يتحدث عن خروج "سعيد مهران" من السجن، فقد اصطدم بتغير الناس حوله بحيث طالَهم الغدر والخيانة، فارتد إلى الماضي الأليف في ذاكرته حيث الأماكن التي طبعت أحاسيسه بالرقي الروحي وهي زاوية الشيخ علي الجنيدي[2]، فصار المكان مكانا مرتبطا بالذاكرة وبالحنين، أقام فيه سعيد مهران هروبا من المكان الحقيقي وأهله. وإذا كان هذا الاشتغال يبدو مبتدئا وبدائيا مقارنة مع جرأة رواية "التحول"، فإن الكتابة الروائية العربية سترفع من مستوى انخراطها في الكتابة الجديدة وفي الوعي الجديد بالانشطار والتصدع والتكسير كما في كتابات إدوار الخراط، وحيدر حيدر وغيرهما؛ فنجد مثلا رواية "اللجنة" لصنع الله إبراهيم، التي

---

[1]- ميشيل بوتور- التحول (رواية)- ترجمة د. هناء صبحي- هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة- ط1- 2009

[2]- نجيب محفوظ- اللص والكلاب (رواية)- دار الشروق- القاهرة، مصر- ط9- 2015- الفصل 17، ص 114، 118

تحيل الواقع إلى خيال، فيصير فيها المكان ذهنيا ومرتبطا بالأحاسيس و بوَهْم الترصد والمخابرات وغيرها، فيما يمتد المكان في روايات ابراهيم الكوني خارج امتداد الصحراء ليشمل الأسطورة والتصوف والأديان، لدرجة أنه يغدو مكانا ملتبسا غامضا غير بيّن. وبالتالي فإن المكان صار في الرواية الحديثة عنصرا حاملا للمعنى، وليس مجرد وعاء سلبي تُصَبّ فيه الأحداث وتتحرك عليه الشخصيات، ولهذا فإنه أضحى منخرطا في بناء خطاب الرواية، شأنه شأن كل العناصر السردية الأخرى، ويؤدي وظائف أساسية، يلخّصها الدكتور حميد لحميداني في "بنية النص السردي"[1] كالآتي:

أ - إسهام المكان داخل الرواية في الإيهام بواقعية الأحداث، حيث يماثل دوره دور الديكور والخشبة والمسرح.

ب - يعمل المكان على إدماج الحكي في نطاق المحتمل حيث يؤسس للحكي ويجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.

ت - يمكن المكان القارئ انطلاقا من الرواية من ارتياد أماكن مجهولة، مع دفعه الى التوهم بقدرته على السكن بها أو الاستقرار فيها إن رغب في ذلك.

ث - هندسة المكان ووظيفته قد تُسهِم في تقريب العلاقات بين شخصيات الرواية أو خلق التباعد بينهم.

ج - يُسهِم التقاء الأمكنة وتداخلها أو صعوبة تمييزها بشكل فعال في وضع تساؤلات وجودية حول هوية البطل ذاته حسب مارسيل بروست.

لكن كيف يتم تقديم المكان؟ وكيف يتم تلقّيه؟

إن أول سِمة للمكان في السرد هو كونه غير مرئي، فهو مغاير للمكان في العرض المسرحي وفي السينما حيث يستطيع المتفرج تلقيه مباشرة

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1991، ص ص 70، 71.

بالرؤية؛ إذ المكان في النصوص السردية يتم تقديمه من خلال اللغة، بالوصف. فهو مكان لفظي وليس بصريا، ويتشكّل من الكلمات، مما يجعله "يتضمّن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها"[1]، ما يعني أن الكاتب يعيد صياغة المكان البصري ضمن آليات اللغة وأدواتها ومفرداتها وتراكيبها ومجازاتها وانزياحاتها... وغيرها، في حدود ما تتيحه هي ذاتها وليس ما يتيحه المكان الموصوف.

ولأنه يستند إلى اللغة، فإن المكان في السرد يوضع داخل دائرة الفهم وداخل دائرة التأويل، وبالتالي فإنه يُقدّم بمستويات متفاوتة من التشويش أو الصفاء، ومن الإيهام والصدق. فيغدو تصوُّر المكان خاضعا لاستراتيجيات التلقي والتأويل لدى القارئ؛ وهنا نكون إزاء المكان/المتعدد بدل المكان الواحد؛ هو مكان منفلت، زئبقي، لا نهائي.

نقرأ -مثلا- في رواية "ليل الشمس":

"طرُق تلد طرقا في امتداد لا نهائي، العطش والجوع والعطش، والأمهات يشددن الصغار من حين لحين إلى صدورهن، ويمسحن الغبار والعرق عن عيونهم ويبكين، والرجال على مبعدة من ركب النساء يخوضون حروبهم بصمت من أجل جرعات ماء وقليل من الطعام، ويستطلعون الطريق، طرق لا تلد إلا الشموس الحارقة. أناس يسوقهم الجنون وحده إلى حيث لا يدري أحد، البحر أو صحارٍ أخرى، أما الأمكنة المحلوم بها فقد توارت خيالاتها في القلوب"[2].

ثمة اهتمام ملحوظ بوصف المكان في هذا المقطع، يتم تقديمه بعبارات مباشرة (طرق، صحاري، على مبعدة) أو غير مباشرة تحيل على

[1]- حسن بحراوي- بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط1- 1990- ص27.

[2]- عبد الكريم جويطي- ليل الشمس (رواية)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط2- 2019- ص7.

أمكنة مخصوصة (العطش والجوع والغبار والعرق)، وثمة شخصيات تتحرك، تنخرط في أدوارها الحكائية داخل حيز جغرافي مفتوح، وهو في الآن نفسه مكان ملتبس، غير مرجعي، ولا يحيل على موضع محدد في الواقع الحقيقي، فلا يُشبع جوع وعطش المتلقي الذي يمد مساحات التأويل بما يتناغم مع موسوعته المعرفية وخبراته، فكأنما يصير فردا من الشخصيات في تيهها وأزمتها وهي تبحث عن جرعة ماء، فيما تظل الأمكنة فعلا مجرد خيالات متوارية في القلوب.

في مثال آخر، مغاير، يرِدُ المكان مصحوبا بإحداثيات واقعية، وليس كخيالات، لكنه أيضا يظل مكانا غير موجود على الأرض؛ نقرؤه في بداية رواية "ساعة الصفر":

"لوتا..

قريةٌ صغيرةٌ هادئة، أعلم أنك لم تسمع عنها من قبل، تابعة لمحافظة كونيتيس، في الجنوب الغربي من العاصمة سرايفو، ولا يتجاوز عدد سكانها الثلاثين شخصا فقط بحسب آخر الإحصائيات الرسمية في البوسنة والهرسك."[1]

إن "لوتا" هذه، هي مكان يحدّده السارد بشكل أكثر دقة، مستندا إلى مرجع واقعي، وإلى التقسيمات الإدارية الرسمية المعروفة، لكنه مكان لا يجده القارئ على الخريطة، فهو في الوقت ذاته معروف محدّد، ومجهول لم يسمع به أحد من قبل.

ثم في مقطع آخر في (رياح المتوسط)، يصف السارد مناظر لأمكنة ومعابر واقعية، يعرفها أهل البلد، فينقل الموجود واقعيا إلى التصوير اللغوي على الورق، يقول:

[1]- عبد المجيد سباطة- سلعة الصفر- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط1- 2017- ص 7

"بعد استراحة في مصطاف تاغبالوت نوحليمة، عرج ميشال بابنته يسارا نحو معلمة (بئر الوطن).. أخذ يحكي، ويفشي أسراره لابنته (...) مرّا من مسلك صعب وسط الغابة بين جبل (بُوتَشْتْوين) والجبل المقابل له الذي يحمل قصبةً على شكل برج مر اقبة في قمته في اتجاه حي (ساريف) عبر منحدر صخري صعب وكثير الأحجار، وصعب الاختراق بين أشجار البلوط الكثيفة والباسقة..."[1]

في المقاطع الثلاثة - كما في أغلب أشكال تقديم المكان في الأعمال السردية- تمّ اعتماد الوصف باعتبار أنه عنصر أساسي إلى جانب السرد، وهو عنصر يسعى لتحويل المرئي البصري إلى مقروء، أي أنه يترجم المرئي إلى واقعي، ويثير بالتالي إشكالية التعارض القائم بين البعد المرجعي والبعد اللفظي[2]، أي "التعبير عما هو مرئي بشيء غير مرئي"[3]، وهذا لبّ اشتغال الاستعارة[4].

وبناء عليه، فإن القارئ ينخرط في عملية ذهنية لإكمال وصف وتمثّل الأمكنة التي يقدمها الرواة، وإكمال الفراغ والبياض الذي تخلّفه اللغة، والأشكال الطباعية (الفاصلة، النقط...)، إذ أن الوصف يُقدَّم في جمل منفصلة لا يماثل تتابعُها التتابعَ الخطي الذي تتيحه العين في الانتقال من موضع لآخر، والجُمل تقفز على أحياز وتختار أخرى، فيما القارئ يؤثث اللامقول ذهنيا لتُماثل الصورةُ الموصوفةُ الشكلَ الواقعي.

وهذا التلقي للمكان - في المقاطع الروائية السابقة - لا يخرج عن احتمالات ثلاث: فإما أن يتم اعتبار المكان عاكسا لما هو موجود في العالم

---

[1]- عبد الكريم عباسي- رياح المتوسط (رواية)- مطابع الرباط نت، المغرب- ط1- 2019- ص 92.

[2]- عبد اللطيف محفوظ- وظيفة الوصف في الرواية- منشورات سرود- الدار البيضاء، المغرب- ط3- 2009- ص21.

[3]- نفسه- ص 16.

[4]- نفسه- ص 16.

الخارجي، وهو التطابق الذي توهم به رواية (رياح المتوسط)، أو أن يتم اعتبار المكان حاويا لدرجة من التشابه مع الواقع - كما في المقطع المقتطف من رواية "ساعة الصفر"، أو أن يتم اعتبار المكان في الرواية بعيدا عن كل المتشابهات الواقعية، ولا يحيل على مصدر مكانيّ خارجي - وهو ما يمثّله النموذج المقتطع من رواية "ليل الشمس".

ولضبط هذا التعدد في أشكال تقديم المكان في الكتابة الروائية، فقد عمدت الدراسات الحديثة إلى رفع الالتباس بين "المكان النصي"، و"المكان الحكائي" و"المكان الواقعي"[1].

إن الرواية لا يمكنها نقل المكان كما هو تماما، لأنها تتأسس على مادة لغوية وليست بصرية كما في التشكيل وكما في المسرح حيث الحيّز يُرى – مثلما تُرى الشخصيات وحركاتها-، ولكي تقترب من تمثيل المكان وخلق تصوّر له لدى القارئ فإن تقنيات الطباعة تدخل على الخط إلى جانب اللغة، فتُشغّل المساحة البيضاء للصفحة، وتوزّع الحبر عليها من خلال علامات الترقيم وتوزيع الفقرات والفصول، فضلا عن توزيع الجمل وترتيبها وغير ذلك؛ وهذه المشكّلات تولّد مكانا خاصا ليس مطابقا للمكان المتخيّل ولا للمكان الواقعي - رغم ارتباطه بهما طبعا-. ونمثّل هنا بمقطع وصفي من رواية "حكاية العامرية"، يقول:

"قضى عدة أسابيع ثقيلة ببني ملال، وعاد مرة أخرى إلى طنجة، المدينة التي تلبس رداء الغواية. مقاهي وفنادق السوق الداخل تعج بالحالمين والمخدوعين... الأزقة ضيقة تعبق بر ائحة الرحيل. في كل منعرج "بزناس"، وفي كل زنقة غرباء متأهبون للعبور ولا شيء غير العبور. الأفارقة بدروج ميريكان وبانسيون المنزه وفنادق أخرى، عبروا الصحراء

[1] - بنية الشكل الروائي- (م س)- ص27.

الكبرى وأحراش وجبال المغرب العربي، لا يفصلهم عن الحلم إلا المضيق العصي"[1].

إن الجملتين الأوليين في هذا المقطع تقدّمان مكانين (متباعدين جدا) داخل مساحة طباعية ضيقة، وهما "بني ملال" و "طنجة"، حتى أن الانتقال بينهما لم يكلّف غير (فاصلة) فقط، وهي فعلا تتضمّن الكثير من الحذف الذي قد يتعسّر على المخرج المسرحي والسينمائي القفز عنه. في حين يتم تكديس أماكن عدة داخل جملة، مثل "مقاهي وفنادق السوق تعج بالحالمين"، "الأزقة ضيقة".. إن هذا التكديس يتعذّر على حركة العين تطبيقه عند مسح المكان واقعيا، إذ البصر يستحيل أن يرى المقاهي والفنادق في آن واحد، أو أن يلتقط عبور الأفارقة في "أحراش وجبال المغرب العربي" في مساحة كالتي تقدّمها الجملة طباعيا، بل إن هذه الأمكنة يتم تقديمها في المقطع في شكل صور ليست متحققة خارج بنية النص، ولا وجود لها بهذه الصورة في الواقع الحقيقي، بل إنها أمكنة نصية يمتزج وجودها بالجملة والفقرة والفضاء، وكذا بالمعنى الذي يتشكّل في ذهن المتلقي، كما في المقطع التالي من رواية "المرأة والوردة":

"كانت الأفواج مصطفة هكذا:

---

[1] - عبد الرحمان عبيد- حكايات العامرية- فالية للطباعة والنشر والتوزيع- بني ملال، المغرب- ط2- 2013- ص ص 49، 50

فرادى

فرادى

مثنى مثنى

ثلاث ثلاث ثلاث

رباع رباع رباع رباع

رباع رباع رباع رباع

ثلاث ثلاث ثلاث

مثنى مثنى

فرادى

فرادى".[1]

يبدو هنا أن التوزيع الطباعي والترتيب المقصود للكلمات معجميا وبصريا يمنح انطباعا لشكل تأثيث المكان الحكائي انطلاقا من شكل توزيع السواد والبياض داخل الصفحة، وفي الوقت الذي يقرأ فيه المتلقي شكل اصطفاف الأفواج، فإنه أيضا يراها كما في الصورة الهندسية:



إن المكان النصي، إذاً، هو مكان لا يوجد إلا من خلال اللغة والأشكال الطباعية وتوزيع الحبر على الصفحة، مع ما تمنحه من تحقق بصري مولّد للدلالة ومعضِّد لخطاب الرواية؛ وبناءً عليه يتشكّل مكان تخييلي داخل ذهن المتلقي، ربما لا يقوله النص بقدر ما يؤثثه القارئ بملء الفراغات وافتراض المحذوف واللامقول. فحين يقول النص: (عبروا الصحراء الكبرى

[1] - محمد زفزاف- المرأة والوردة (رواية)- ضمن: الأعمال الروائية الكاملة- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط1- 2017- ص101

فإنه -منطقيا- يقدّم مساحة مكانية أوسع (وأحراشَ وجبالَ المغرب العربي) من الفعل، إذ المفترض أن يعبروا خطّا ما -فقط- يشكّل جزءً ضئيلا من الصحراء ومن الجبال، لكن القارئ يعيد تخيّل العبور في أمكنة عَبَرَها أو شاهدها من قبل أو ينشئها ذهنيا، فيَنتُج من هذا مكانٌ آخر - أو أمكنة متعددة بتعدد القراء- هو مكان تخييلي تشكّل بفعل الحكاية، أي أنه مكان فني ينبني على التلقي، على الرمزي وعلى الجمالي. لكنه قد يلتبس بالمكان الواقعي لاقترابه منه ولتأسُّسه عليه أيضا.

وإذا كان من غير الممكن افتراض وجود (رواية خالصة) يكون فيها كل شيء مصنوعا من الخيال ومنفصلا عن الواقع[1]، فإن النص الروائي يستثمر الواقع باعتبار أنه مرجع يراهن به على الإقناع السردي، ومن ثمة على الإيهام بالواقعية التي يصير معها التخييل حقيقة لا لبس فيها، ويكون فيها للمكان، وقابليته للتوظيف السردي، دورٌ كبير[2]، ولهذا فإن "طنجة" و "بني ملال" في المقطع الروائي السابق، ليسَتا صورا طبق الأصل للمدينتين المغربيتين الحقيقيتين، ولكنهما مكانان أنتجتهما القناة التخييلية الروائية بعد استثمار المرجع الواقعي، فهما تمثلان مكانا تخييليا، بينما المدينتان الحقيقيتان تمثلان المكان الواقعي. ولعل العقد المعرفي الذي يربط الكاتب والقارئ منذ العتبة في العبارة التجنيسية على الغلاف: (رواية)، يجعل محوره "الوظيفة التخييلية"، وبالتالي فإنه يفصل أساسا بين كل ما تقدّمه الحكاية من شخصيات وأمكنة وتواريخ... وبين الواقع الفعلي الحقيقي.

1- عبد الفتاح الحجمري- تخيل الحكاية، بحث الأنساق الخطابية لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان- المجلس الأعلى للثقافة- 1998- ص 81

2- مجموعة من المؤلفين- معجم السرديات- إشراف محمد القاضي- دار محمد علي للنشر، تونس...- ط1- 2010- ص 307

وهكذا، تغدو الأعمال الروائية والدراسات السردية الحديثة - في فصلها بين المستويات الثلاثة للأمكنة (المستوى الطباعي/ البصري، والمستوى التخييلي/ الاحتمالي، والمستوى الواقعي/ المرجعي)- وهي كانت تتناغم مع مستوى الإدراك التجريدي الذي بلغه العقل الإنساني من جهة، ومع تطوّر سيطرة الإنسان على الكون عبر تفكيكه إلى دوائر صغيرة ومواضيع ومعارف بالغة الدقة؛ ذلك أن التحولات المعرفية الكبرى تبصم الأثر الفني ومنه السردي -والروائي تخصيصا-، فتنعكس فيه على شكل تحوّل إبداعي في التعامل مع المكوّنات السردية وأشكال بنائها.

3

أشكال الوعي بالمكان في الرواية المغربية الحديثة

ارتبط ارتقاء الحداثة الغربية بظهور إدراك جديد للمكان، فتصوُّر "جاليليو" الذي حوّل المركزية من الأرض إلى الشمس كان حاسما وقاطعا[1]، نتج عنه تغير النظرة إلى المكان وفق "رؤية جديدة للإنسان سميت بـ "النزعة الإنسانية"، وهي أصل الذاتية أو الفردية الحديثة"[2]. في حين أن الفكر العربي "اكتشف المكان حين وجد نفسه في مواجهة الغزو العنيف للمكان الخاص بفعل حملة نابوليون"[3]، وعرف عبر هذا الاكتشاف نوعين أدبيين يرتبطان ارتباطا وثيقا بالحيز المكاني هما: الرواية والمسرح[4].

وفي المغرب، عرفت الرواية الحديثة نقلة في التعامل مع البنية السردية ومكوناتها، إذ بعدما كانت المادة الحكائية تشكّل محور الأعمال السردية عموما، فإن باقي المكوّنات صارت تجد لها محلاً محوريا إلى جانب بعضها البعض، وربما طغى مكوّن على الأخرى، كأن الرواية تجعل منه قطبا تدور في فلكه باقي العناصر.

فتحوّل المكان في كثير من الروايات الحديثة بالمغرب إلى دائرة الفعل، باعتباره يتّخذ موقعا أساسيا في السلطة، انطلاقا من إنتاجه الذي يرتبط بالإيديولوجي، وبالتأويل وبالمعرفة[5]، وبالتالي انتقل المكان إلى مستوى إنتاج

---

[1] - بطرس حلاق- المكان والأدب في الرواية والمسرح العربي- ضمن "شعرية المكان في الأدب العربي الحديث" (م.س)- ص 11

[2] - نفسه- ص 11

[3] - نفسه ص 12

[4] - نفسه ص 14

[5] - Henri Lefebvre- Espace et Politique, Le droit à la ville (2)- Economica- paris- 2ème édition- 2000- p32

العلاقات[1] وإلى مساحة الضوء والاهتمام، بعد أن كان شاحبا. بل إنه أصبح في أعمال أخرى يؤدي وظيفة كاملة ومحددة مثلما تؤديها الشخصية، أو الزمن، أو اللغة أو غيرها، ذلك أنه صار قابلا للتوظيف السردي (Narraticité) بدل الاكتفاء بسرديته فقط (Narrativité)[2].

ولهذا يمكننا تقسيم الحديث عن أشكال الوعي بالمكان في الرواية الحديثة إلى مستويين:

1- مستوى التفكير في المكان باعتبار أنه مكونِ أساسي، أي أنه غير مُلحق بباقي المكونات أي غير تابع لها، بل تنهض به الرواية وتعتمد عليه في بنائها السردي.

2- مستوى الانتقال من تسريد المكان إلى تخطيبه، باعتبار أنه حامل للفكرة، وناقل للخطاب، ومُحاجِج عليه.

وهذان المستويان، لا يُعتبران مرحلتين متتابعتين، بل هما شكلان نجدهما في مراحل متقاربة من الفترة نفسها، ولهذا سأسعى لتتبّع هذين المستويين في روايتين صدرتا متقاربتين جدا (2014 و 2015)، هما رواية "الحكاية الأخيرة" لعبد الحفيظ مديوني، و "فتنة السنونو" لعبد الله لغزار.

الروايتان تتقاطعان في عدد من النقط، ففضلا عن اتفاقهما في زمن الصدور، فإنهما معا مصدّرتان بعبارة تكاد تكون متطابقة؛ ففي "الحكاية الأخيرة" نقرأ في العتبة: (هذه الرواية من نسج الخيال)[3]، فيما نقرأ في "فتنة السنونو" (هذا النص ليس سردا واقعيا، ولكنه نسج من الخيال)[4]، ثم إن لوحتيْ الغلاف أنجزهما الروائيان، أي أننا نتلقى الرواية، والتصور البصري لها من المبدع عينه؛ ثمّ إن الكاتبين معا يشتغلان في حقل التشكيل.

---

[1] - Ibid- p 40

[2] - معجم السرديات- (م.س)- ص307

[3] - عبد الحفيظ مديوني- الحكاية الأخيرة (رواية)- مطبعة تريفة- بركان، المغرب- ط1- 2015، ص 6.

[4] - عبد الله لغزار- فتنة السنونو- فالية للطباعة والنشر والتوزيع- بني ملال، المغرب- ط1- 2014 - ص 2.

ولهذا فسأنطلق من الافتراض الذي مفاده أن أشكال التعبير البصريّ مكانيّةٌ مقابل زمنية أشكال التعبير اللغوي، على أنه بالمقابل يمعن التشكيليون في إضمار المكان أو الحيز باللطخة واللون والأصباغ، فيما يُظهره الروائيون من خلال الحدث والفضاءات وحركة الشخصيات وتوزيعها والوصف وغير ذلك.. فإذا كان وعي التشكيليين بالمكان أكثر جلاء، فلا بدّ أن تكون له خصوصية ما، وأن ينعكس هذا الوعي في الأعمال الروائية التي يكتبه أمثال صلاح جاهين، وجان كوكتو، ومايا كوفسكي وبول إلوار، وعبد الحميد الغرباوي، وعبد الحفيظ المديوني وعبد الله لغزاز وغيرهم من التشكيلين.

أ- <u>(المكان/ الحكاية) ف "الحكاية الأخيرة":</u>

في الغلاف الأخير للرواية نقرأ: "أنت اليوم تبعث (عفراء) من جديد"، و(عفراء) هذه، التي هي مدار الحكاية وأحد أمكنتها الرئيسة، هي في الآن نفسه أصل الحكاية وحضنها ومنطلقها، إذ السارد وهو يقرر كتابة رواية يعجز ويصر في البحث حتى يخلّصه صديقه (راوية)، فيقول: "كانت ضالّتي اسما مناسبا، اسم بلدة يُفترض أن تحتضن أحداث الرواية"[1]، ثم إنها "المحور الذي تدور عليه أهم أحداثها"[2]؛ وليس الاحتضان غير "رحم"، وليس اختيار صيغة التأنيث في (عفراء) غير استناد للمؤنث في التأسيس وفي الخصوبة الحكائية وانطلاق السرد، والحاجة للمؤنث في شغل المحور داخل نسيج عام باعتبار أنه عامل احتواء. ثم إنها قبل هذا وذاك صدى اشتغال التشكيلي على المكان وعلى الحيز كأصل وكمادة أولى يُعمد ضمن العمل الإبداعي إلى إضماره وتغطيته و"تعفيره" - ليس بالتراب- ولكن باللون وحركة الفرشاة.

---

[1]- الحكاية الأخيرة- (م.س)- ص 8.
[2]- نفسه- ص 13.

وعفراء قبل وجودها الفعلي في كتابة السارد لروايته كانت معادِلا لتيه وتشتت أهلها الذين يمثّل (راوية) أحدهم[1]، وكلّما تشكّلت (عفراء) تشكلت معها -بالموازاة- حضارةُ وعمارة الأرض. وهذا التلازم هو صدى الوعي الفني بأهمية المكان في الرواية باعتبار أنه محور وليس ديكورا. وفي حوار السارد مع (راوية) حول العناصر التي ينبغي عليه إعدادها لكتابة روايته:

- **"سبق وأن فكّرت في كل هذه العناصر، لكن المشكلة عندي في الاختيار.**
- **لو كنت مكانك لاستقرّ اختياري على المكان.**
- **وكيف سأتعاطى مع المكان؟**
- **تؤرخ له يا صاحبي."[2]**

فيما سيعلن السارد لاحقا:

- **"أنا لا أكتب تاريخا بل راوية"[3].**

ذلك أن الاستناد إلى المكان كأصل ومركز داخل الرواية، لا يعني نقل المكان الواقعي الخارجي -مثلما فعلت الرواية الواقعية والتاريخية والإحالية، ولكن الاستناد إليه يعني الانطلاق من سؤال المكان في بناء الرواية، وذلك باعتبار أنه "أحد أهم الأبواب التي من خلالها يمكن الولوج إلى مساءلة الحداثة والتحديث والإبداع"[4]، ولا يعني بالمقابل حلولَه محلّ باقي العناصر،

---

[1] - نفسه- ص 33.

[2] - نفسه- ص 34.

[3]- نفسه- ص 76.

[4]- مجموعة من المؤلفين- المدينة في القصة المغربية- أشغال ملتقى أبركان للسرد 2- إعداد وتقديم محمد العتروس- منشورات جمعية الشرق للتنمية والتواصل ومنتدى إبداع أبركان- بركان، المغرب- ط1- 2015- ص 9

إذ العنصر المستقل لا يعكس صورة وموقف الكاتب وعمله إزاء القضية التي يتناولها[1].

إن الوعي بالمكان في هذا المستوى هو وعيٌ بسرديّته (Narrativité du lieu)، أي "بمجموع الخصائص التي تجعل وصف المكان ضروريا للوهم الواقعي"[2]. ذلك أن المكان كمساحة هو مادة ثابتة، جامدة، لكنها تكتسب الحياة مما يجري علها، أي بإدخالها إلى دائرة السرد، لكنها تغدو بؤرة الأحداث الروائية ومركزها، لدرجة أن (ميتران) يجزم أن "المكان هو الذي يؤسس السرد"[3]

فإذا كان المكان الواقعي مادة أساسية للتخييل ومنطلَقا وأرضية له، فإنه يغدو قاصرا محدودا مقابل عوالم التخييل وفضاءاته واختراقاته، فيما لا بدّ للتخييل من منطق يستند إليه في صناعة المعنى، ولهذا فإن المستوى الثاني من الوعي بالمكان في الرواية المغربية يتأسس على هذه الصناعة للمعنى، ولخطاب الرواية، وهو ما أمثّل له برواية "فتنة السنونو":

ب- (المكان/ الأطروحة) في "فتنة السنونو"

لفهم أحد نماذج الوعي بالمكان- في هذه الرواية- على مستوى الانتقال من تسريده إلى تخطيبه، لا بد من الحديث عن مادتها الحكائية. فرواية "فتنة السنونو" تحكي شبكة من حيوات مجموعة من الشباب من تادلة تتابع دراستها في مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، ستسعى لإنضاج تجربتها الفكرية وتأسيس ممانعة ضد المجتمع الإقصائي، وضد هيمنة المركز بكل قوته وسلطته، وستصير منهكة بين قسوة العيش وبين الحلم الذي يجمع أفرادها كمشروع "معرض فني"، هؤلاء الشباب ستتفرّق بهم

---

[1]- أحمد الزنيبر- جمالية المكان في قصص إدريس الخوري- التنوخي للطباعة والنشر- مشرع بلقصيري، المغرب- ط1- 2009- ص 18.

[2]- تخيّل الحكاية- (م.س)- ص89.

[3]- نفسه ص 89.

السبل ويعبث بهم البؤس والشقاء واليأس والمهانة، وسيتبخّر أملهم في الحصول على وظيفة، كما سيتبخّر حلم المعرض الفني، وسيتشتتون: "**تلك الليلة تقاذفتنا الحانات، وفي الغد فرّقتنا السبل**"[1] وسيظل السارد أحمد ورفيقه المهدي فقط متشبثان به، وسيختاران له عنوانا هو "فتنة السنونو".

اختيار السارد أحمد العودةَ إلى تادلة والقصيبة كان اختيارا لجعل الهامش مكانا للإقامة والممانعة وتأسيسا للرد والاحتجاج "بالكتابة" وليس "بالتشكيل"، فنجد: "يستحيل الحكي دون التحرر من ثقل البدن"، لكن الحكي هذا قد تحقق فعلا بوجود الرواية ولم يظل مستحيلا، وبالتالي فقد تم التحرر من ثقل البدن.

وهنا إضاءة مهمة: البدن كمكان يتم التخلص منه أو إضماره لتحقُّق الفعل الثقافي الذي هو الكتابة، لكن بالمقابل سيظل أحمد متشبّثا بحلم إنجاز "لوحة متفرّدة"، لوحة لا يتشبّه في أسلوبها بأحد يسمّيها "**إمكانا بصريا تتحقق فيه الذات خارج أي قول... كما الإنسان ليس مجرّد جسد، ولا يمكننا أن نتصوّره من دونه**"[2]

التشكيل والكتابة في الرواية يلتقيان ويفترقان في الآن نفسه، فهما من جهة يستلزمان الحضور المكاني (كينونة المساحة وكينونة البدن)، ثم يتجاوزانه معا باعتبار أنه مجرّدَ حيزٍ فقط، وهذا يحدده داخل النص اختيار السارد لتعطيل الحواس الذي يمثل مقابِلا للخروج من البدن، وفتح أبواب التيه والخيال بالحشيش والخمر وغيرهما لتجميل العالم وإعادة تشكيله وتأثيثه في صور أخرى ووفق منطق آخر، يقول: "**خدر الحشيش ونور القمر الشفيف صيّرا القبور في عينيّ كأحجار نفيسة ترصّع صدر أميرة فرعونية وهي مستلقية على ظهرها، هناك على خاصرة نهر تادلا**"[3].

---

[1]- نفسه- ص 13.
[2]- نفسه- ص 96.
[3]- نفسه- ص50.

بالمقابل في الجهة الثانية، لا يشتغل التشكيل والحكي في الإطار ذاته، إذ أن الأول يتحقق - بتعبير السارد- "خارج أي قول"، فيما الثاني لا يتحقق إلا فيه وبه، لكنهما معا يتجاوران كما في المقطع السابق، مثلما تتجاور اللوحات في الرواية إلى جانب القول السردي، إذ نجد صور أربع لوحات داخل الكتاب، فضلا عن الحديث عن عدد من التشكيليين ولوحاتهم تعبيريا، وهو تجاور بالتتابع وليس بالتوازي. فتحقُّقُ "الفعل الثقافي" هو خلاصة القول عموما، ومن ضمنه الحكي، هذا الأخير الذي يشترط تجاوز البَدن كمكان أصليّ وأوّلي، وانخراط - خارج أي حيّز - في إعادة توزيع وتشكيل العالم داخل مساحة جديدة افتراضية أو تخييلية مستحدثة.

بالتالي، يتم تقديمُ التخلصِ من المكان باعتبار أنه مستوىً ثقافيّ يتخلص من بدائيتنا، حيث المكان هو أول ما مُنحه الإنسان عند هبوطه: "**ولكم في الأرض مستقر**". ولهذا فتجاوز هذا المكان في الرواية هو بمعنى ما يمثّل تخلّصا من طينيتنا.

وما يعضّد هذه الخلاصة، هو صورة الغلاف، وهي لوحة للكاتب نفسه، تقدّم إطارا بنيا طينيا، يحيط بمربع أحمر حار، فيما خمسة طيور سنونو تحلق للخروج من الأحمر ومن الإطار الطيني نفسه، وقد تحقق لأكبرهم حجما هذا الخروج بجزء من الجناح، ولأصغرهم حجما ذاك الخروج من الأحمر برأسه وصدره، وهو ما يعطينا توقعا واستشرافا للخروج الجماعي من الطين لاحقا.

الشخصيات في مسارها الحكائي داخل الرواية كتبت تاريخ الجريمة والاختطافات والاعتقال القسري بتادلة؛ ورحيلُها الأول من تادلة إلى البيضاء، كان خطوة ضمن خطوها للارتقاء الثقافي، ومنه للارتقاء الاجتماعي والتوظيف، لكن العودة إلى الهامش بـ "تادلة" صار احتجاجا على الثقافة نفسها، وعلى السياسة، وعلى تراتبية المواقع داخل همّ عامّ بالتشكيل والكتابة والفعل الثقافي وفي صراع من أجل عدم الاستسلام.

هذه العودة، ليست مجرّد انتقال خالص بين الأمكنة، ولكنها انتقال بين ثقافتين، وبين زمنين، حيث "**العلاقة الوحيدة بين الماضي والحاضر.. هي صورتنا في الوجود**"[1]، وصورتنا في الوجود طبعا هي الجسد، هذا الوعاء المكاني الذي لا يمكن تصوُّرُنا من دونه، وسيتضافر مع الأمكنة الأخرى الوصفية والمجرّدة معا لتشكيل بنية الشخصيات وتحولاتها.

ومدن البيضاء وتادلا والقصيبة في الرواية ليست إلا انعكاسا للشخصيات، كما لو أن المكان كله رهين بها وبحالاتها، وفي ذلك جزء من خطاب الرواية، وهو أن شكل المكان إنما هو شكل أنفسنا، وهو ماهيتنا وجوهرنا - كما يراه ديكارت-.

ولهذا فاحتجاج الرواية على المركزية وتمجيد الهامش هو احتجاج على الذوات نفسها، بحيث أن فاعلية المكان ليست أكثر من صدى للمخزون الحقيقي للحالة الشعورية والذهنية والثقافية للشخصيات.

وهنا منتهى الافتراض الذي انطلقت منه في بداية هذا المبحث، وخلاصته أن اشتغال رواية "فتنة السنونو" على المكان شمل المعطيين معا: الإضمار والإظهار، لكن بتراتبية، إذ أن الانطلاق من الإضمار هو فعل إنساني وثقافي، سيتحقق في التحولات الشخصية التي تمنح هذا الصدى للمكان فيظهر من جديد. فانتقال الشخصيات بين فضاءات (تادلة، القصيبة، تاغبالوت، المقبرة، الغرفة، المعتقل السري، المقهى...) لم يكن غير انتقال شعوري وفكري وفلسفي بين ما آمنت به جماعة الشباب وما صارت تؤمن به لاحقا. لذا تحتفي الرواية بالمكان بشكل لافت في جميع مقاطعها، بل وتحمّلها معنى تشترك فيه مع المادة الحكائية ومع الشخصيات وملامحها وصفاتها... فضلا عن كون حلم اللوحة لم يتحقق عند جماعة الشبان، فيما أن الذي تحقق فعلا هو "الرواية" التي نقرؤها الآن، روايتهم جميعا. وفي الافتراض السابق أن الرواية إظهار للمكان مقابل إخفائه عند التشكيليين.

---

[1] - نفسه- ص 203

وفي العمق فإن "فتنة السنونو" تضيء الأطروحة الأساس التي تشتغل علها وهي أن المكان/الخارج (الطبيعي) حتى في حالة الاحتفاء به (إظهاره) **"لا يمكن أن يعطينا ما لا نملكه في داخلنا"**[1]، لهذا لا يخلو بالكاد عنوان أي فصل من فصول الرواية من إحالة على المكان باعتبار أنه انعكاسا للحكاية، وباعتبار أنه أيضا امتداد للشخصيات (الغرفة والليل- مسمار في عين صورة- شاعرية التابوت- فتنة الصورة- صرخة مكتومة- أرض محروقة- العين نافذة - ظلال مشتعلة).

إن الانتقال من تسريد المكان إلى تخطيبه، هو انتقال من وصف المكان إلى تشغيله، وبالتالي فإنه يغدو محطة عبور نحو المتعالى، إذ رَمَز له الروائي في أكثر من موضع بتجاوز الطين، بعيدا عن ثقل الأبدان؛ وهنا يصير المكان استعارة باعتبار أنها تعبير ضمني يسعى للإضمار والافصاح في الآن نفسه، وبالتالي تستلزم الإحالة بالرمز والمرجع، وهذا يفضي إلى توسيع المعنى بدلالاته المعقدة[2]؛ فإذا كانت الاستعارة -كلاسيكيا- تسعى للوصول إلى ما تعجز عنه المفردات، باعتبار أن "لدينا من الأفكار أكثر مما لدينا من الكلمات"، فتسعى لإنقاذ المنطوق أو للمشابهة، فإنها في الممارسة الحديثة تشتغل على الرمز واستنادا إليه بصفته "فائض دلالة"[3].

ولعل وضع لوحات في نهايات بعض الفصول داخل رواية "فتنة السنونو" هو وضعٌ في مقام "امتداد الحكاية" (ص 86، 87، 136، 153)، أي أنه توليد بصري لمعنى معيّن ظل عالقا. ما يعني أننا بإزاء ترميز للدلالة وتمييز لطبقة ثانية من الحكاية. فضلا عن أنها تمثل تأثيثا للمكان النصي بما تتيحه الطباعة وتقنياتها، فيغدو هذا المكان حاملا للمعنى وموسعا له.

---

[1]- نفسه، ص 5

[2]- بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 2006، ص ص 84، 85.

[3] - نفسه، ص 87

ومعلوم أن التشكيلي يسعى لتمييز العالم داخل اللوحة (أي داخل حيّز مكاني) من خلال اللون باعتبار أنه وسيلة أسلوبية للتعبير عن التوافق والانسجام وعن التنافر والاختلاف. فيما أن اللون هو انعكاس للضوء، وبالتالي مجسِّد ومُظهِر لمَحويّات المكان، بل للمكان نفسه. لكننا نتلقى اللوحات داخل الرواية مفرغةً من اللون، نافية للبروز ولهيمنة الجسد، كما نتلقاها خارج البراويز، نافية للتخوم.

وهنا تغدو اللوحات وعناصرها التشكيلية تكسيراً للاحتواء حيث لا إطار -وقد أشرنا في الفصل الأول إلى دلالته المكانية-، ونفيا للانتماء حيث اللاتمييز ونفي التعيين الذي يسنده اللون والضوء، فضلا عن احتفائها بالانفتاح وباللاحدود. ولعلها السمات نفسها التي تولّدها مفردة "السنونو" (الرحيل، والاختراق) و"الفتنة" (التكسير والتجاوز)، وهي نفسها العلامات التي وطّنها الروائي التشكيلي عبد الله الغزار في لوحة الغلاف حيث الإطار واختراقه، وحيث لون الطين ولون الأفق، وحيث التجاوز بالرأس وبالجناح في السنونوات المرسومة.

إن المكان الروائي (التخييلي والنصي) والتشكيلي (أي اللوحات) في رواية "فتنة السنونو" ليسا غير سطوح فنية وتعبيرية للرموز التي تحفل بها رسائل الروائي، وهي رسائل تأسست على وعي بالمكان كبنية يمتلكها الإنسان ويتجاوزها في مساره المعرفي والفني والحضاري، ذلك أن نفي المكان في الرواية ليس نفيا بمعنى الإقصاء ولكنه نفي بمعنى الارتقاء والتجاوز.

وهذا الطرح هو مدار الوعي المكاني على مستوى التخطيب الذي يظهر من خلال المادة الحكائية ومن خلال تفاعل الشخصيات وصراعاتها مع المحيط ومع ذواتها وبحثها عن الخلاص، وأيضا من خلال التوظيف البصري للوحات.. مستعينا باللغوي والحكائي والبصري والرمزي والاستعاري، نحو خطاب واحد.

ت- (المكان المنفي) في "رياح المتوسط"

تتأسس هذه الفقرة على تساؤل مفاده: هل حضور البحر (لفظاً وفضاءً) داخل العمل السردي يمنح هذا العمل بطاقة العبور للانتماء إلى أدب البحر؟

تماما مثلما نتساءل هل حضور القمر والنجوم يجيز الحديث عن "أدب الفَلَك" وعن الفَلك داخل العمل السردي؟ أو هل ذِكر السيارات والمِقود والمكابح ومحوّل السرعة وغيرها يسمح بالحديث عن الميكانيك في القصة أو الرواية؟ أو تصنيفها ضمن "أدب الميكانيكا"؟؟

ثمة عبارة بالغة الأهمية يوردها أحمد محمد عطية في "أدب البحر"، يشترط فيها أن يكون البحر "مؤثرا في الأحداث والشخصيات وفي الرؤية الكلية للعمل الأدبي"[1]، ما يعني أننا لسنا -فحسب- إزاء عمل إحصائي يعدد ورود البحر وأشكاله وألفاظه داخل النص الأدبي السردي، ولكن -تحديدا- نسعى من خلال هذه الدراسة إلى كشف تأثير البحر في الرؤية الكلية للعمل السردي، وفي تأثيره على تحولات الشخصيات والأحداث والمواقف، بما يجعل من البحر فاعلا داخل النص يتجاوز التأثيث الشكلي، أي أنه ينتقل من الحضور المعجمي إلى التوظيف السردي (Narraticité).

وإذا كان أدب البحر في الدراسات العربية قد حظي باهتمام دارسي السرد والشعر معا، فإن اهتمام المستشرقين -خاصّة- به ظل بارزا أكثر، غير أنه ظل مجاورا لأدب الرحلة ومتفرعا عنه، وبالتالي منشغلا في العمق بأسئلة واقع الأنا وتراثها ورهاناتها مقابل توصيف حال الآخر من حيث المغايرة والاختلاف والغرابة حينا ومن حيث النموذج والضوء الدال على الحضارة حينا آخر.

ولعل مجاورة البحر والرحلة ما تزال تشكّل إغراء في عدد من السرود المغربية، ومنها رواية "رياح المتوسط" لعبد الكريم عباسي.

---

[1]- أحمد محمد عطية- أدب البحر دار المعارف، مصر- 1981- ص7

لكن تنبغي الإشارة إلى أن هذه الرواية لا تشتغل على البحر بشكل مباشر، فلا يتم تقديمه باعتباره فضاء، ولا مكانا، بل لا يستند إليه الروائي في تنقل الشخصيات، ويختار -بدَله- التنقل بالطائرات. وبالمقابل، سنجد كلمة "المتوسّط" التي تحيل على البحر الفاصل بين المغرب وأوربا لم يتم ذكرها إلا مرتين داخل العمل، لكن سيشعر القارئ أن ظِل البحر وتأثيرَه وإثارته لعدد من الأسئلة يبقى مهيمِنا ومركزيا، كما لو أن الغياب يصير حضورا.

رواية "رياح المتوسط" هي نص مكتنز بالهجرة. والهجرة في دلالتها الأولى تنطوي على الرحيل من جهة، وعلى التحوّل من جهة ثانية.

الرحيل يستضمره العنوان في مكوّنَيه: "الرياح" التي بها تجري السفن -ولو بما لا تشتهي-؛ و"المتوسط" الذي هو بحر عليه تجري السفن. وسيتوزّع (هذا الرحيل) في عدد من الأحداث التي تحفل بها الرواية؛ وهي في مجملها تلقي الكثير من الضوء على علاقتنا بالغرب، (وبفرنسا تحديدا)، وعلاقتنا بذواتنا أيضا، داخل السؤال الفلسفي والتاريخي حول (الأنا والآخر).

فيما التحوُّل سيصير نتاجا مأمولا أو مُرجأ حينا، ونتاجا متحقّقاً في أحايين كثيرة، وسنسعى لتحليله وفق وضعيات الشخصيات وتحركاتها وتطور الأحداث.

1- "رياح المتوسط" والرواية الحضارية

تتّصل هذه الرواية بشكل شبكي مع المنجزات الإبداعية، ليس التراثية فقط والأمازيغية، ولكن أيضا مع عدد من الكتابات الروائية.

فالعنوان بدايةً، يتصادى مع (شرق المتوسط) لعبد الرحمان منيف، وهي رواية تطرح واقع المعارضة السياسية بالمشرق العربي وواقع المواطن تحت الاستبداد والعنف والقمع والتعذيب؛ كما يتصادى مع رواية (غرب المتوسط) لعبد العزيز جدير، وهي تتناول الوضع السياسي الداخلي في

الغرب العربي، والروايتان معا لا علاقة لـ (رياح المتوسط) بهما على مستوى المادة الحكائية.

بالمقابل نجدها تتقاطع أكثر مع رواية (شمس المتوسط) لنور الدين محقق، فهما معا تدخلان ضمن "الرواية الحضارية" التي تتخذ الصلات الحضارية موضوعا لها، وهي تمتد في الأدب العربي منذ المويلحي في (حديث عيسى بن هشام) حيث يقابل الأنا العربي والآخر الغربي من المستوى العلمي والمستوى الأخلاقي؛ مرورا بالروايات التاريخية لجرجي زيدان وسليم البستاني في مقارنة الأنا العربي والآخر العثماني من حيث الإرث الحضاري الذي يستحق أن يكون حصنا من ظلم وإهانة النظام العثماني[1]؛ ثم وصولا إلى (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، وهي تثير صراع الحضارات ومحيلة على روايات سابقة كـ (عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، و(الحي اللاتيني) لادريس سهيل.

ما يثير انتباهي هنا هو أن (موسم الهجرة إلى الشمال) تختزل الغرب في أنثى مستجيبة، والشرق في ذكر فحل، وتخلُص إلى تحوّل "مصطفى سعيد" من الصياد الذي يوقع بالنساء إلى طريدة يتم اقتناصها من طرف (جين موريس)، ثم سيفضي الأمر إلى قتلِها لأنه "لم يستطع أن (ينشئ) معها علاقة حميمة تجعله يشعر أنه يمتلكها من الداخل"[2]، وهي تقريبا سيرة ميمون داخل رواية (رياح المتوسط)، فهو فحل، مثير للنساء، سيتم اصطياده من طرف "فرانسواز"، ثم لن تستطيع هي الزواج منه لأنها - رغم التحولات التي أحدَثتها عليها - فإنها لم تتمكن من امتلاكه من الداخل.

في (شمس المتوسط) لنور الدين محقق، نجد مغربية جميلة جدا، يتقرب منها كل الطلبة المغاربة القاطنين في الحي الجامعي، وسترفضهم

---

[1]- د. جمال شحيد، صورة الآخر في الرواية العربية - مجلة الآداب الأجنبية (سوريا)، ع. 101-102، يناير 2000، ص218

[2]- مجموعة مؤلفين، الطيب صالح عبقري الرواية العربية، دار العودة، 1976، ص 76.

واحدا واحدا، ثم تتعلّق بجنون بشاب فرنسي. وبالتالي تفضي الرواية إلى احتواء الآخر للأنا وهيمنته عليها.

فما يميّز (رياح المتوسط) داخل هذا المنجز الروائي المتواشِج على مستوى العنوان هو أن الشرق "ممثّلا بميمون" يتم تقديمه فحلا، مثيرا، وشهما، وهو مرغوب فيه من طرف الآخر "الممثّل في الأنثى" سواء الفرنسية فرانسواز، أو الإيطالية ماركاريتا فتاة الطائرة، أو العاهرة فتاة الحانة، فيما أن هذا العربي الأمازيغي تتجاذبه قوّتان:

أ- فهو من جهة مكبّل مشدود للغرب (مثل شيخ السندباد)، ذلك أنه لم يختر العودة إلى بلده بعد سنته الأولى والثانية كما يفعل المهاجرون (ص300)، بل إنه بعد اختطافه ورميه في زبالة بإيطاليا (ص384) اندمج في الشغل في حظيرة الرجل المتقاعد "كارسيا" وزوجته، "حتى كاد ينسى أنه كان مختطفا، وأن له أهلا انقطعت بهم السبل ويئسوا من شدة انتظار ظهوره، وأوشكوا على إقامة مأتم وفاته" (ص389)؛

ب-وهو من جهة ثانية لا ينصهر داخل المحيط الجديد، وتحولاته هناك تظل تحولات شكلية لا تتصل بأصوله، بل إنه سيظل على الدوام يفكّر في امتداده الذي يمثّله الجنين في بطن "فاطمة".

ما يعني أننا أمام جيل جديد ينبهر بالضفة البحرية الأخرى من حيث مستوى العيش والرخاء والمظهر، ومستعد للرحيل إليها في كل لحظة وبلهفة، وهي الخلاصة التي اقتنع بها "ميشال" وهو يرى طابور الشباب، ومفادها أن "فرنسا ما يزال صداها يدوي بقوة هنا في هذا البلد، وما تزال تحتفظ بظلالها وهي ترخيها في سمائه وأرضه بكل أريحية" (ص 27)؛ هذه اللهفة على المستوى الفني تجعل من البحر داخل الرواية عنصرا محفّزا للتشويق وللدراما من خلال فعل الإرجاء، ومن خلال تقابل الرغبة والموانع. لكن بالمقابل فإنه جيل يظل متصلا بأرضه على المستوى الأعمق، بامتداد تاريخي وارتباط أجياله، (وهو ما يذكره ميشال بيقين في ص 167)، وبملامح وتفكير

الشخصية المشتركة العامة، وهو ما يتمّ تقديمه في أبناء القصيبة الذين سبقوا ميمون إلى فرنسا، إذ يستقبلونه بالطقوس نفسها تقريبا للحفاوة والضيافة والطبخ المغربي الأمازيغي الذي سبق أن استُقبلت به فرانسواز في بيت ميمون من قبل (ص63-66)، تلك الطقوس داخل فرنسا ليس غير تحصين للذات، كما لو أن رواية (رياح المتوسط) تخالف الروايات السابقة كلها، وتطرح اتصال الحضارتين من خلال "بحر ورياحه" مع الإبقاء على الممانعة وعلى الملامح العميقة للذات العربية الأمازيغية.

2- "رياح المتوسط" والتراث البحري

في حكايةِ رحلته الأولى يذكُر السندباد أباه، ويتذكّر حديثا يحثّ على السفر ثم يعقِد العزم ويركب البحر ويرحل.

وفي هذه الرواية، يختار السارد شخصيتَه المحورية من دون أب، لكن مع أم ترفض السفر، وجدّ يرعد ويزبد ويمرض حين يعلم بنيّة حفيده.

فهل تخطو "رياح المتوسط" نحو مفارقة السندباد والتراث السردي المتصل بالبحر مثلما فارقت المنجز الروائي الحديث؟

ينبغي أن ننتبه إلى أن ما كان يمثّل التراث والتاريخ والسّلف في الرواية هو الجد، وأن الطبيب في (ص 174) يؤكّد "على حسن معاملته وعدم تعريضه لأية صدمة".

ولهذا يجدر بنا أن نسائل الرواية كلها - في بنياتها وعلائقها ومضمراتها - عن طبيعة معاملتها للتراث السردي والثقافي عموما، وعن مدى موافقته أو تعريضه للصدمة.

السندباد البحري، رجل شرقي رحل بحرا على سفينة، وجوًّا بواسطة طائر عجيب إلى شرق آسيا، وحين عاد وحكى في حضرة الملك نال سلطة الاعتراف والتقدير من السندباد البري الذي قال في آخر حكاية الرحلة السابعة "بالله عليك لا تؤاخذني بما كان مني في حقك".

والنبي موسى رجل شرقي رحل إلى مجمع البحرين، وعاد محمّلا بحكمةٍ ومعرفةٍ من الرجل الصالح (الخضر).

وميمون - في الرواية "رجل جبليّ حرّ، أمازيغي أصيل" (ص36)، رحل إلى فرنسا بالطائرة ولم يعد بعد. ورحيله كان محط قلق - ليس من طرف أهله فقط، ولكن حتى من طرف فرانسواز نفسها.

قال الجد: "إن ما يريد (ميمون) فعلَه غلط بالتأكيد، ماذا ينقصه هنا في بلده، لديه كل شيء.. (ص77).

وتساءلت فرانسواز: "كيف يتلهّف هؤلاء الشباب الذين اصطفوا في طابور، ويفرطون في أراضيهم الخصبة وكنوزهم الطبيعية التي تضاهي تلك التي في فرنسا؟ ولم تجد بعدُ الجواب الشافي لذلك" (ص53).

فيما يقدّم السارد إشارتين ذكيتين داخل الرواية ينبغي التقاطهما:

الأولى في حديث عن ميمون، يقول: "لم يحضر في الطابور إلا لشيء بين عينيه، وفي سويداء قلبه، شيء واحد ووحيد، هو الرغبة في العمل في فرنسا مثل أقرانه" (ص46).

والثانية عند وهج التاريخ في الرواية، سواء عند الحديث عن تاريخ المغرب حين حضر ميشال إلى القصيبة (ص99)، أو عند الحديث عن تاريخ فرنسا حين كان ميمون في الفندق (ص124).

ماذا يعني هذا؟

البحر الأبيض المتوسط عُدّ في الرواية خطّا فاصلا، وحَدًّا بين دائرتين حضاريتين، هذا الحدّ الفاصل قد أمعن الساردُ في عدم وطئه أبدا، إنها ظل أشبه بطيف، وأقرب إلى وهم على مستوى الحضور الفعلي، لكنه استمر محرّكا رغبات الشخصيات، وسبّب تجاوزه في التأثير على مظهر شخصية "ميمون" وسلوكاته واهتماماته...

وبالتالي فالبحر الأبيض المتوسط ورياحه إذا تمّت الإشارة إليه تلميحا فإنه في العمق اتصل بالوعي العام لخطاب النص، والتشغيل الفني والدلالي للحكاية ومساراتها.

ففي الرواية يتم تقديم ميمون كجسد مُشتَهى، قوي، مفتول، وفحل مرغوب فيه، وبالمقابل فهو أمّي، غير متعلّم، وغير منخرط في الخط الحضاري. لهذا فإن الرغبة في اكتشاف أجواء العمل في فرنسا، هي معادل سردي للكشف المعرفي، وللسؤال عن حالة الأقران هناك، أي أن ما يسعى السارد للتخطيط له هو منح ميمون مساحة للسؤال ومن ثمة للخطو نحو المعرفة وبالتالي للترقي العلمي.

وفي النص القرآني، يرفض بنو إسرائيل أن يكون طالوت ملكا عليهم لسببين، الأول أنه ليس من بيت مُلكٍ، والثاني لأنه فقير - وهما صفتان في ميمون-، غير أن نبيهم يقول إن الله أعطى طالوتَ "بسطة في العلم والجسم". مثلما نجد في الرواية أنه أعطى ميمون بسطة في الجسم، وعليه أن يسعى من أجل البسطة في العلم، كي يتحقق مُلكٌ ما.

وطبعا، فتجاوُز البحرِ كان أولى الخطوات نحو التعلّم، وسنجد أن ميمون "لم يستطع أن ينبس ببنت شفة" (ص202)، وهذا يربطنا بشرط التعلّم الأول لموسى من طرف الخضر (فإن اتبعتني فلا تسألني عن شيء..) (الكهف 70)، بشكل مفارق للتعلّم الذي كان يرتّبه أفلاطون عبر المحاورة.

وبالتالي فقد تحقّق لميمون الخطوُ الأول في سلّم المعرفة، من خلال تجاوز البحر ومن خلال الانتقال والرحيل، وبالاتكاء على عنصرين أساسيين هما: رياح البحر الرمزية التي تكتنز الانفتاح، والصمت الذي فرضه اختلافه اللغوي، والذي يستضمر الانطواء على الذات.

وَسَتَيْنع المعرفةُ وستتم إضاءة التاريخ الفرنسي عند انتقال ميمون إلى فرنسا ووجوده في الفندق، تماما مثلما أينعت المعرفة حين انتقل النبي موسى ورافق العبد الصالح؛ وكلاهما - أي ميمون وموسى - كانت نقطةُ

الذي يذهب نجيب محمد الهبيتي أنه (مجمع البحرين) تحوّلهما تنطلق من والذي يتصادى من خلال بحره مع عنوان الرواية بالضبط (بوغاز طنجة)[1]، "رياح المتوسط".

وإذا كانت عودة ميمون إلى القصيبة ظلّت معلّقة في نهاية النص، فإنها في الآن نفسه كانت عودة رمزية من خلال الذاكرة والحلم والاستحضار، تؤكد الاتصال والارتباط المتينين.

ولهذا، فإن رسالة "رياح المتوسط" هي رسالة حضارية تتأسس على الحوار وعلى التثاقف، شريطة الممانعة وعدم الاختراق، فإذا كانت القصيبة والمغرب عموما يملك من الثروات الطبيعية والكنوز ما يثير إعجاب الأجانب وغيرتهم - مثلما حصل مع فرانسواز وميشال - فإن هذه الثروات لا تمثّل غير جسد طبيعي قوي فعلا، لكنه لا يمكن أن يمنح الكثير تحت نير الأمية والتخلف المهيمنين. ولا بدّ لكي يتحقّق المُلك والسلطة الحقيقية أن تتضافر (البسطة في الجسم والعلم) معا وهما طرَفا الجغرافية الحضارية التي يشطرها البحر نصفين. ولهذا فإن الرواية تحتفي بالمكانين معا؛ ذلك أن فرنسا استقطبت الشباب، وشَغلت ميمون عن البلَد من حيث الحضور، لكنه بالمقابل يصر على القول:

(القصيبة هنا يا أمّي - مشيرا بيده إلى قلبه) (ص49).

---

[1]- نجيب محمد البهبيتي - المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ- دار الثقافة، المغرب- ط1، 1981- القسم الأول، ص 141

الفصل الثاني

المدينة في الإبداع الروائي الحديث

1

التشكيل المكاني للمدينة في الرواية التقليدية

ثمة علاقة سحيقة بين الرواية والمدينة. فإذا كانت بعض الدراسات تسعى إلى الحفر في تاريخ السرود عن أشكال عُدّت نماذج مبكّرة للرواية، فرأت في أعمال قديمة إغريقية أنها روايات موغلة في القدم، مثل رواية أنطونيو ديوجين "أعاجيب ما وراء ثوليه"، ورواية هيليودور "الإيثيوبيات"، وغيرهما[1]، مثلما ثمة دراسات تذهب إلى أن في السرد العربي القديم نماذج مبكّرة تعدها أعمالا روائية لا ينقصها الشيء الكثير مثل "حي بن يقظان" لابن طفيل، و "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري[2].

غير أن أغلب الباحثين يُرجعون نشأة الرواية إلى بداية القرن السابع عشر حيث ظهرت "دون كيشوت" لسيرفانتيس، أو إلى القرن الثامن عشر حيث ظهرت "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو.

وإذا كانت النماذج المبكرة قد "احتفى بعضُها احتفاء واضحا بالمدن"[3]، من خلال اتخاذها خلفية للأحداث أو موضوعا للرحلة، إلا أن الصلة الحقيقية بين الرواية والمدينة قد بدأت تنعقد منذ أن سعى هيجل إلى "البحث في الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد وبالمجتمع البرجوازي الحديث"[4]، ليخلص إلى فكرة أن الرواية (ملحمة البورجوازية)، وقد تبنى جورج لوكاتش هذه الفكرة و وسّعها أكثر[5].

---

[1] - د. حسين حمودة- الرواية والمدينة، نماذج من كتاب الستينيات في مصر- الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر- سلسلة كتابات نقدية- العدد 109- شتنبر 2000- ص40

[2] - في نظرية الرواية - (م.س) ص 26

[3] - الرواية والمدينة، نماذج من كتاب الستينيات في مصر (م.س) - ص 40

[4] - بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) - (م. س) - ص 5

[5] - الرواية والمدينة، نماذج من كتاب الستينيات في مصر (م.س) - ص 19

ولهذا فإن اقتران الاتصال بين المدينة والرواية لابد أن يعمّق بالتدريج الوشائجَ بينهما تأثيرا وتأثّرا، فضلا عن أن تصاعدهما معا بعد الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر يمثل مؤشرا أساسيا لهذا الاقتران.

وفي الأدب المغربي (والعربي عموما)، ارتبط اكتشاف الرواية باكتشاف المدنية الأوربية[1]، فضلا عن الالتفات في المتون الروائية إلى المدينة بحضور متنوع ومتفاوت، وبتمثّل مختلف بين الأعمال وبين الفترات الزمنية.

فما يُعد -عند البعض- أولَ عمل روائي مغربي، وهو "الرحلة المراكشية" لابن المؤقت[2]، هو عمل يستحضر المدينة منذ العتبة الأولى، ويرتبط بها، بل إنه داخل المتن يُماهي بين الشخصية والمدينة/المكان فيقول في موضع حيث السارد يسأله الشيخُ عمّن يكون، أي عن هويته، عبر سؤاله عن المكانيْن: (مكان الانطلاق ومكان الوصول):

"سألني عني فقال:

- من أين وردت وأي مكان أردتَ؟"[3]

وفي موضع آخر يبادر الساردُ والشيخُ الشابَّ الذي التقاهما بسؤاله عن الأرض قبل سؤاله عنه وعن اسمه هو، إذ المنطقي أن يُبدأ السؤال عن الإسم وعمّن يكون الفرد قبل سؤاله عن الأرض:

"فقلنا: من أي أرض أنت - يرحمك الله-؟

فقال من أهل هذه الحضرة المراكشية..."[4]

---

[1]- من المكان في المقامات إلى المكان في الرواية- ضمن كتاب "شعرية المكان في الأدب العربي الحديث"- (م.س)- ص 25.

[2]- تعارض وانغ جينغ من يعتبر هذا العمل روايةً، على اعتبار أنه لا تتوفر فيه الإمكانيات والمقومات التي تؤهله لتصنيفه ضمن الرواية، وتكتفي بإدراجه ضمن الرحلة التي "خلقت مسافة فنية بينها وبين الرحلة التقليدية باعتمادها التحويل على مستوى الضمائر، والتغريب على مستوى الزمان والمكان"، فاعتبرَته بذلك "خطوة أولى نحو عصر الرواية بالمغرب". انظر: الفن الروائي بالمغرب، من التأصيل إلى التجريب- (م.س)- ص ص 48، 49.

[3]- السيد محمد بن محمد عبد الله بن المؤقت- الرحلة المراكشية، أو مرآة المساوئ الوقتية- دار الرشاد الحديثة- الدار البيضاء، المغرب- (نسخة رقمية) (د.ت)- ص 5.

[4] - نفسه - ص 13.

وهذا الاستحضار للمدينة المراكشية في الاقتباسين وإن كانت الشخصية تلتبس فيه بالمكان، فإنه يظل استحضارا لا يشكّل تمثّلا مكانيا أو فنيا للمدينة وسِماتها، بل يتم توظيفها بالشكل الذي وُظّفت به بغداد والبصرة وقزوين وأصفهان وغيرها في المقامات، حتى أنه لو تمّ تغيير "مراكش" داخل الرواية بأي مدينة صحراوية في المغرب أو خارجه لا يكاد يتغير في البناء الفني شيء أو يختل في تشكيل الشخصيات والأحداث شيء، رغم سعي ابن المؤقت لنقل صورة التحول الذي طال مراكش في انفتاحها على التحديث.

ولهذا فإني أفترض أن الأعمال الروائية اللاحقة، والأكثر نضجا، التي سمّتها الناقدة الصينية (وانغ جينغ) روايات "مرحلة التشبّع"[1] وأدرجتها ضمن "الاتجاه الإحالي"[2]، بدءاً من "في الطفولة" - باعتبار أنها أول عمل روائي كامل الملامح- ستتعامل مع المدينة بمستوًى أكثر من التفاعل، مع اختلاف هذه المستويات من كاتب لآخر، وربما من عمل لآخر حتى للكاتب نفسه، وذلك بحسب الاختيار الفني للمبدع في الحفاظ على القالب التقليدي للرواية، سواء في خطّيته ولغته وفي علاقات باقي مكوناته ببعضها الآخر.. وغير ذلك، أو في اختياره للتكسير والتجاوز والتجريب.

وأبني هذا الافتراض على محورين:

1- رفض المدينة أو قبولها ينعكس على التشكيل المكاني (انغلاق وانفتاح الأمكنة المهيمنة) في الرواية.

2- توثيق المدينة وأركانها بالتفصيل يرتبط بحميميتها والاطمئنان إليها، بينما عمومية التوثيق-بالمقابل- يرتبط بعدائيتها.

على أني سأمثّل هنا لروايتين من هذه المرحلة، اخترتها عن قصد باعتبار أن الأولى تمثّل بداية التشكّل الفني الكامل للرواية بالمغرب، فيما

---

[1]- وانغ جينغ - الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب- كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، وجامعة بكين للدراسات الدولية- ط1- 2013- ص 5.

[2] - نفسه- ص ص 44، 45.

تمثل الأخرى نموذجا منجزا في أواخر "فترة التشبّع"، أي ما يُفترض أن يكون نموذجا ناضجا لهذه المرحلة، بفعل التراكم وبفعل الزمن معا، إذ الفاصل بين الروايتين يمتد لأربع عشرة سنة. وهما: "في الطفولة" لعبد المجيد بنجلون (1957)، و"المعلم علي" لعبد الكريم غلاب (1971):

أ- **"في الطفولة":**

قُدّمَ كتاب "في الطفولة" من دون تجنيس يغلّب كفّة العنصر الروائي فيه على السيرذاتي، أو العكس. فيما تحيل عدد من المؤشرات داخل النص على تاريخيةِ كثيرٍ من التفاصيل في حياة الكاتب، فضلا عن مرجعية الأمكنة في سيرته (منشيستر، الدار البيضاء، فاس، القاهرة...)[1] وواقعية الشخصيات في زمنه (عبد الكريم بن ثابت، عبد الكريم غلاب، مليح..)[2]. وبالنظر إلى البناء الفني للنص - في اعتماده ولو بشكل يسير وبسيط على التكسير الزمني عبر الارتداد[3]، والتكرار[4]، والمستويات السردية[5]...- فإننا نكون أمام نص يميل خطوات نحو الرواية السيرية حيث تكون "الشخصية التاريخية مجرد تعلة لبناء عالم روائي متخيّل"[6]، ذلك أن الأنا التي يتتبّع السارد حياتها وتفاصيلها وقصة وجودها تستحيل إلى ذاتين متباعدتين هما تنتمي إحداهما للماضي (في زمن القصة) وأخرى للحاضر (في زمن الكتابة)، وهو ما استشعره كاتب "في الطفولة" وهو يختم النص، ويصرح فيه: "إن الذي سوف يصبح كهلا ثم شيخا ليس هو ذلك الطفل، ولا هو هذا الشخص الذي يكتب الآن، ولكنه امرؤ آخر"[7]. وبالتالي فإن محور ارتكاز هذا

---

[1] - في الطفولة- (م.س)- ص ص 8، 34، 83، 140...

[2] - نفسه- ص ص 137، 276

[3] - نفسه- ص 236

[4] - نفسه- ص240

[5] - نفسه- ص ص 90، 94

[6] - معجم السرديات- (م.س)- ص 260

[7] - في الطفولة- (م.س)- ص279

العمل هو المحور الذي تتخذه النصوص التخييلية كلها: "شخصية من ورق، هي وليدة الكتابة لا الحياة"[1].

فإذا كانت الرواية -أصلا- عملا لا ينفصل عن الواقع بشكل مطلق، بل يستند إليه لبناء العوالم التخييلية وللإيهام بالواقعية، فإن بينها وبين السيرة الذاتية كثيراً من التقاطعات[2] التي يتعسّر معها الفصل بينهما إلا باعتماد ميثاق تعاقدي بين الكاتب والقارئ، هو "الميثاق السير ذاتي"[3].

ولأن كتاب "في الطفولة" لا يعلن هذا الميثاق، فإن اعتباره روايةً يبدو لي منطقيا ومتناغما مع البدايات الأولى لهذا الجنس في الأدب المغربي وهي تستند على الأحالة وعلى المرجع، بعد الإرهاصات التي عرفها في نصوص أخرى، ولهذا السبب اخترته لتتبع أشكال حضور المدينة فيه باعتبار أنه أول نص روائي بالمغرب.

ينبني عالم "في الطفولة" على قطبية ثنائية، تتمثل في فضاءين عاشتهما الشخصية المحورية، هما (الفضاء الغربي والفضاء العربي)، مما

---

1 - معجم السرديات- (م.س)- ص 262

2 - من دلائل التقاطعات بين الرواية والسيرة الذاتية أن بعض الروائيين يعمدون إلى تصدير أعمالهم بعبارة تفيد أن (هذا العمل يستمد أحداثه من وقائع حقيقية) بغاية الإمعان في الإيهام بالحقيقة، فإذا ما بُنيت على ضمير المتكلّم اختلطت لبوس الحقيقة بلبوس الخيال؛ مثلما نجد بالمقابل أعمالا روائية تدلّ التفاصيل فيها على تاريخية أحداثها في حياة الكاتب وواقعيتها كما هو الحال في رواية "فتنة السنونو" التي يصدّرها الكاتب بقوله "هذا النص ليس سردا واقعيا، ولكنه نسج من الخيال" مع أنها تحكي مراحل من حياته بمدرسة الفنون، وإقامته بين الدار البيضاء وتادلة وبني ملال..

(انظر: عبد الله لغزار- فتنة السنونو- فالية للطباعة والنشر والتوزيع- بني ملال، خنيفرة- ط1- 2014- ص2

وقد خصص (جورج ماي) الفصل الخامس من كتابه "السيرة الذاتية" للبحث عما يفصل بين السيرة الذاتية والرواية، فخلص إلى ثلاث نقط أساسية: التباس الواقع والتخييل في الجنسين معا، واعتبار الرواية -في عمقها- جنس سيرذاتي، واعتبار "الميثاق السيرذاتي -الذي ابتدعه (فيليب لوجون)- عنصرا حاسما للفصل.

(انظر: جورج ماي- السيرة الذاتية- تعريب: أ.د. محمد القاضي و أ.د. عبد الله صولة- رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة، مصر- ط1- 2017- ص 255 وما بعدها.

3 - معجم السرديات- (م.س)- ص 446

يفضي إلى تعدد الأمكنة التي تجري عليها الأحداث، إذ كل فضاء يضم أمكنة عديدة داخل مدن مختلفة، وفي سياق زمني محدد[1] وهو ما بعد 1914، يقول السارد: "**قيل إني ولدت في مدينة الدار البيضاء، ثم قضيت في تلك المدينة بضعة أشهر، ثم ركبت البحر بين ذراعي أمي إلى إنجلترا وقد كان ذلك بعد الحرب العالمية الأولى**"[2].

فإذا كان وصف المنازل[3] ووصف ال"بلاك بول"[4]، ووصف الشخصيات[5].. يشغل مساحات كبيرة من على الصفحات، فإن وصف المدن يكاد ينعدم؛ باستثناء عبارات مقتضبة من النعوت التي تعكس عوالم العاطفة والانفعال أكثر مما تعكس العوالم البصرية، أو الوصف النابع من الانطباع والتأمل الداخليين: "**المدينة الغريبة**"[6]، "**مدينة خربة**"[7]، "**ولما تجوّلنا في المدينة [أي وهران] بدت كما يبدو الفرنسي حين يلبس الطربوش أو العربي حين يلبس القبعة**"[8]. ذلك أن حضور المدينة في النص ككل، هو حضور مسكون بالمقارنة الفكرية وليست البصرية، مقارنة مبعثها القطبية الثنائية التي يتأسس عليها العمل ككل، والتي تناسلت منها ثنائيات أخرى: (الأنا / الآخر)، (الداخل/ الخارج)...

وتأسيسا عليه، فإن تشكيل المدينة هنا، لا يستند إلى الأمكنة (الشوارع، الأزقة، الفضاءات...) في علاقتها بفضاء المدينة. ولهذا فإنها تبدو

---

[1] - سنستحضر المكان معزولا هنا بشكل رمزي بغاية الدرس فقط، مع وضعنا في خلفية الاهتمام ارتباطه الوثيق بالزمان على النحو الذي بيّنه (باختين) وسمّاه الكرونوتوب، باعتبار "الزمان بعدا رابعا للمكان".
(ميخائيل باختين- أشكال الزمان والمكان في الرواية - ترجمة يوسف حلاق - منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق- 1990- ص 5)

[2] - في الطفولة- (م.س) - ص 8

[3] - نفسه- ص ص 8، 86

[4] نفسه- ص ص 44،43

[5] - نفسه- ص 16

[6] - نفسه- ص 82

[7] - نفسه- ص 83

[8] - نفسه- ص 140

كما لو كانت معزولة لا توحي بأي انطباع مديني، سوى ما تثيره في نفس الطفل من الفرح، وهو ما نستنتج منه -بناء على الافتراضات السابقة- أن "في الطفولة" لا تقدّم تشكيلا مكانيا للمدينة يحيل على ارتباط السارد بها كمكان حميمي، ولكنها تقتطع فضاءات معينة محدّدة ومغلقة وتحتفي بها (المسرح، السينما، الحدائق العامة...)

يقول السارد: "**نحن نسكن شارع "بارك فيلد"، وليس عليّ إلا أن أقطع الشارع لأصِلَ إلى منزلهم، وما أزال أذكر أن رقمه كان 47**"[1]، وهو شارع لا يمنح في النص أي انطباع بانتمائه لمدينة كبيرة أو صغيرة أو قرية في بلد ما، غير ما يؤديه من تأثيث لحدث العبور فقط، في حين أن "السينما و"المسرح" و "مدينة الملاهي" وهي -مشكّلات مكانية للمدينة-، يتم تقديمها باعتبار أنها مصادر أُلفة وفرح وانبهار[2]، وهو الدور نفسه الذي تضطلع به فقرات الوصف التي حظيت به مدينة منشستر في الشتاء، تحت الثلج، حيث بدت مثل أي قرية هادئة جميلة، مكسوة بالبياض والضباب، ويكسر صمتها صوتُ الرعد المفزع الرهيب[3].

هل أستطيع القول أن المكان هنا ليس انتصارا صريحا للمدينة/ المدنية الغربية؟

إن المقارنة بين حضارتين - في عهدٍ تزامَن فيه اكتشافُ العرب للغرب واكتشافُ جنس الرواية في الآن نفسه، ومعهما استفاقة الفكر العربي لاكتشاف المكان حين وجد نفسه في مواجهة الغزو العنيف للمكان الخاص بفعل حملات الاستعمار[4]- قد أفضى إلى الإمعان في عمق دلالة المكان ومنه المدينة، والتمدن الغربي، وعلاقات ذلك كله بالأنا والهوية والفكر. ولعل هذا يظهر بمقارنة بسيطة بين مراكش في "الرحلة المراكشية" وهي تتماهى مع

---

[1] - نفسه- ص 19

[2] - نفسه- ص ص 20 - 24، 43، 44.

[3] - نفسه- ص 36، 37

[4] - شعرية المكان في الأدب العربي الحديث- (م.س) ص 25

الشخصية، بل وتحلّ محلّها كما سلف، وبين مراكش كما يسعى السارد إلى تقديمها في قوله: "**لست أعني بمراكش الوجوه البائسة التي تقابلها، ولا هذه العقول التي تكمن وراء هذه الوجوه، ولكنني أعني مراكش الخالدة، وضميرها الواعي، وعقلها المفكّر**"[1].

والتشكيل المكاني للمدينة هنا لا يدخل ضمن اهتمام الكاتب - إذ حضور الوصف بشأنها كان قليلا- بقدر ما يعنيه المحتوى الرمزي للوعي الجمعي والبناء الحضاري، وبالتالي فإن المدينة التي كانت بالنسبة للطفل في البداية مادة جذب وقطب رغبة بفعل الافتتان بالغرب، صارت فيما بعد دلالة على الهوية التي ينبغي أن تظل ممانِعة بتميّزها وبتاريخها. ولهذا فقد شبّه "وهران" في انزلاقها نحو التشبه بالآخر مثل "**فرنسي يلبس الطربوش، أو عربي يلبس القبعة**".

ولهذا، فإن رمزية الأمكنة التي حظيت بالتوقف للوصف (المسرح، السينما، الحدائق العامة، الألعاب) لها دلالتها في هذا السياق، إذ هي أمكنة البحبوحة والرخاء والترف والطمأنينة والنعومة التي آلت إليها المدنية الغربية، في حين أن الأمكنة التي منحها الكاتب قسطا من الوصف في الضفة العربية (المغربية خصوصا) هي أمكنة توحي بالتجذر العلمي والأفق المعرفي والحضاري.

فإذا كان الطفل في أول لقاء له بمدينة فاس يقارن إضاءاتها بالإضاءة التي عهدها في أوربا، فيراها باهتة حزينة ويقول: "**أي مدينة خربة هذه التي وصلنا إليها**"[2]، فإنه لا يلبث أن يكتشف الأجمل الذي يثيره وهو المعمار – مع ما يدل عليه من التجذر مقارنة مع المصابيح- فيقول: "**بهرتني الدور، الدور المزخرفة الواسعة الأرجاء، ويا لتفاهة هؤلاء الإنجليز، وتفاهة الدور التي يسكنونها**"[3]، على أنه سيوقن لاحقا وهو يكتشف فاس والمساجد

---

[1] - في الطفولة (م.س) ص 87

[2] - نفسه- ص 83

[3] - نفسه- ص 86

والقرويين أن "**الفرق عظيم بين الأطلال الدارسة التي تشير إلى ماض ذهب، وبين المعمار التاريخي القديم الذي يدل على أن الماضي لم يمت، ويصرّعلى أنه لن يموت**"[1].

وإذا كان تشكيل مدن الضفة الأوربية في رواية "في الطفولة" يتأثث بالأمكنة الطارئة الحديثة المضيئة والمثيرة، فإنه بالمقابل في فاس ومراكش والقاهرة ارتبط تشكيل المدن بالأمكنة التي تنطوي على تاريخ علمي وفكري، دون الاهتمام بالشوارع والمقاهي والمسارح ودور سينما..، كما لو أن كاتب الرواية يقف في منتصف المسافة بين الامتداد التاريخي العربي وبين الانبهار بالحضارة الغربية الناعمة. لدرجة أنه يصرح أن غايته لم تتجاوز المقارنة بين بيئتين "تكادان أن تكونا متناقضتين"[2]، فانشغل بهاجس قبول المدينتين معا: "مدينة الأنا" و"مدينة الآخر".

ب- <u>"**المعلم علي**":</u>

بين "المعلم علي" و"في الطفولة" قُرابة عقد ونصف، وهي مساحة زمنية لا بدّ أن تبصم أثرا ما في التحول الفكري والمواقف الناجمة عنه، والنضج الفني والتمثل الروائي للواقع وأحداثه فيه. لهذا نتساءل: هل تغيّر التشكيل المكاني للمدينة في الرواية المغربية بعد هذا الزمن؟ وما تجليات هذا التغيّر إن كان؟

إذا كانت رواية "في الطفولة" تشتغل على محور ثنائي يمثل أحد أقطابه المدينة (والمدنية) الغربية، والآخر المدينة و(المدنية) العربية، فإن المعلم علي تشتغل أيضا على الثنائية، غير أنها ثنائية محلية (المدينة القديمة والمدينة الجديدة) داخل فاس التي تمثّل مكانا مفتوحا (بحكم شساعته وحرية التنقل فيه) ومغلقا في الآن نفسه بحكم حدوده ونهايات تخومه.

---

[1] - نفسه- ص 241

[2] - نفسه- ص 278

ويمكن أن نقرأ الثنائية المحلية في "المعلّم علي" باعتبار أنها نسخة من الثنائية التي تمحورت حولها "في الطفولة"، مع سياق مختلف، تجلى في تمايزهما بمسافة التباعد؛ فإذا كان سابقا كل قطب ينتمي لجغرافيا مستقلة، فإنهما الآن يتجاوران بفعل الزحف الغربي (اقتصادا وثقافة وتأثيرا)، ما يعني أن هذا الفكر والصناعة الوافديْن صارا يزاحمان الفكر والصناعة المحلييْن، عبر امتلاك المكان. ذلك أن المعمل الغربي ، وإن كان بعيدا عن أماكن سكن العمال المغاربة فيه، فإنه يحتل مساحة ومكانا داخل فاس، صار يسمى **(المدينة الجديدة)**[1]، أو **(المدينة الحديثة)**[2]. واحتلال المكان هو سلطة انطلقت منه الرواية في بدايتها، وقابلته بالخطيئة التي لا تُغفر إذا فرّط فيها الفرد؛ إذ المطحنة التي يشتغل فيها "علي" كانت دائرةً مكانية ينبغي الوصول إليها في وقت محدد، قالت الأم مهدِّدة: "**سيصل المعلم إلى المطحنة قبلك، ولن يغفرلك هذا التأخر**"[3]، في حين أن البحث عن المكان الثابت المتجذّر كان في الآن نفسه بحثا عن الاستقرار والاطمئنان فبطل الرواية "**كان يقف تحت سقيفة دُقّت على خشبة مهترئة يحاول أن يتقي بها المطر المتهاطل. عيناه زائغتان تتلفتان ذات اليمين وذات الشمال كأنهما تبحثان عبثا عن مستقرّ**"[4].

والشخصية المحورية في الرواية، رغم ما يبدو ظاهريا من تحولاتها في البحث عن العمل والاستقرار المهني (المطحنة، دار الدبغ، المعمل)، فإنها مستقرة داخل المدينة، تجاوز أسوار المدينة جاء مُعادلا للصعلكة، وللتيه، حيث كان عائقه في امتلاك دراجة هوائية أن الناس "**يتحدثون بشيء من الازدراء عن "الصعاليك" الذين يركبون الدراجات ويتيهون خارج أسوار**

---

[1] - المعلم علي- (م.س) ص 253

[2] - نفسه ص 256

[3] - نفسه- ص 7

[4] - نفسه- ص 15

المدينة"[1]، ثم إن هذا الذي يسبب الخروج والتيه والضلال هو "الفرس السحري الذي جاءت به المدينة الحديثة ليُفسد أخلاق الشباب"[2].

فنحن إذا، أمام مدينتين، تشكّل كل منهما وعاء لنمط فكري ومعيشي واقتصادي مختلف تماما، تمثّل إحداهما الموروث الثابت المستقر في المكان، فيما الثانية تمثّل المتحوّل القادم والزاحف، وربّما المُهدِّد، لكنه -مع ذلك- القدَر الذي لا مفر منه. وسيسعى السارد لوضع تشكيل مكاني لكل منهما في الرواية وفق ما يعكس خطاب الرواية ككل.

ويقدّم الجدولان التاليان هذه الفروقات:

	وصفها	الشاهد	ص
المدينة القديمة	المدينة الآمنة	- وصَفَه الشيوخ والكهول والمحافظون بأنه صعلوك ينقل إلى المدينة الآمنة بعض تصرفات الصعاليك	257
	معقل النفايات والأزبال والقذارة	1- ... تجرف معها نفايات المدينة وأكواخها ومجازرها ومزابلها	16
		2- صهريج الدباغة يغرقه في القذارة المختلطة بروث الحمام...	113
	الهشاشة	- كان يحاول أن يتقي الحفر العميقة فيقفز من صخرة ناتئة إلى ما يحسبه أرضا مسطحة...	19
	البؤس	- ... سحب داكنة تطبق على المدينة فتلفها في بؤس قاتم	28
	الضيق والظلمة	1- كانت الدروب الضيقة والزقاقات غير النافذة لا تكاد تعرف حظا من نور	29
		2- بدأ الظلام يهاجم المدينة رغم أن الشمس قد غربت لحينها	184
		3- الجدران السامقة المطبقة على زقاقات المدينة ودروبها لم تكن تترك الفرصة للنور الأغبش أن ينفذ إلى قلب الشوارع الضيقة	184

[1] - نفسه- ص 256

[2] - نفسه ص 256

	وصفها	الشاهد	ص
المدينة الجديدة	الحداثة	- المدينة الحديثة	256
	الاشمئزاز والغثيان	- وقف أمام معمل الصابون في المدينة الجديدة (...) تزكم أنفه رائحة الزيت والشحوم والصودا وجافيل، ويقتحم المعمل بنفس الاشمئزاز والغثيان.	253/ 254
	الفساد	- جاءت به المدينة الحديثة ليفسد أخلاق الشباب	256
	الرفاهية (ضد البؤس)	- تستقبله [أمه] بعد أن اشتغل في المعمل(...) ترحابا صادرا عن سعادة تغمرها بعد أن أيقنت أنها تخلّصت من بؤس لازمها	279

وإذا كانت المدينة القديمة مكانا مغلقا، يحيط بها سور يتجاوزه الصعاليك، فإن المدينة الجديدة مفتوحة لا يحدّها سور ولا تخم؛ ولعل نِسب عنصريْ الإيجاب والسلب في أوصافهما داخل الرواية يحمل دلالة بالغة، والمدينة القديمة كانت إيجابية مرة واحدة فيما كانت سلبية أربع مرات (أي بنسبة 80%)، في حين أن عدد ترددات الوصف الإيجابي ظلّ معادلا للسلبي في المدينة الجديدة؛ وهو ما يوحي بأن ثِقل القديم الموروث أكبر من ثِقل عِلة الحديث. ورغم أن المدينتين معا تلتقيان مرة واحدة في (نفس الاشمئزاز والغثيان) الذي أحس به "علي" في دار الدبغ وفي المعمل معا، إلا أنهما تفترقان في مُكوّنين بالغي الأهمية، هما:

- الشكل والمظهر: حيث "**طلب رئيس العمال [من الحياني] ألا يعود إلى المعمل بثيابه الفضفاضة وسرواله الواسع**"[1].

- نمط العمل: وهو نمط منظم مقارنة مع نمط العمل في المدينة القديمة، ولهذا يتساءل علي: "**لماذا لا ينظم المعلمون في دار الدبغ وفي "الدراز" والمطحنة عملهم كما ينظّمه المسيو؟**"[1]

[1] - نفسه- ص 258

ورغم كل هذه التفاوتات، فإن السارد يقيم داخل المدينة القديمة أكثر من الجديدة، فضلا عن أن مساحة المكان النصي الذي تشغله المدينة القديمة أكبر من الذي تشغله الجديدة. وهنا يظهر أن الافتراض الذي انطلقنا منه سابقا لم يثبت أمام معطيات هذه الرواية:

1- المدينة القديمة لا يتم رفضها، وليست مكانا معاديا، ورغم ذلك تشغل مساحة نصية كبيرة، إضافة إلى أنها مكان مغلق.

2- المدينة الجديدة، لا يتم توثيق تشكيلاتها المكانية، فلا نكاد نعلم فيها إلا المعمل والطريق المقفرة إليه، ومع ذلك فهي ليست مكانا عدائيا أيضا.

3- سير الرواية نحو اعتبار المدينة الجديدة مكانا لا بد منه، وظلاله لا مفر منها، لا يظهر جليا على مستوى الاشتغال الفني للرواية. ففي هذه الفترة كانت (الرواية الجديدة) في فرنسا قد بدأت تقدّم نماذجها الجريئة.

وإذا كانت هذه المدينة الحديثة في "المعلم علي" قد فرّقت الناس بين من رأى في تحوّل "الحياني" مبعثا للرثاء والشفقة، وبين من رأى فيه مصدر اعتزاز وافتخار[2]، فإنها بالنسبة لخطاب الرواية فتحت بابا جديدا عبَرت إليه الشخصية المحورية - ولو عبر طريق السجن -، وهو باب "النقابة"، مع ما تنطوي عليه من وعي سياسي وحقوقي وديموقراطية، ومع ما ستؤول إليه في ما سكت عنه النص في آخر جملة حين طوى "هنري" الصحيفةَ وقال بصوت مسموع:

"آن لنا أن نرحل"[3].

---

[1] - نفسه- ص 266

[2] - نفسه- ص 259

[3] - نفسه- ص 414

2

التشكيل المكاني للمدينة في الرواية الحديثة

ينبغي أن أشير إلى أن التصنيف الذي اعتمدته للروايات (التقليدية والحديثة) أستند فيه إلى كتاب "الفن الروائي بالمغرب، من التأصيل إلى التجريب"، وتصنّف فيه الكاتبةُ الرواية المغربية في سيرورة تطورها إلى اتجاهين: الاتجاه الإحالي، وهو "رديف وشبه مرادف للواقعي والتاريخي والسيري والسيرذاتي"[1]، والاتجاه الحداثي، وهو اتجاه "ابتدأ بظهور" المرأة والوردة" في 1972"[2] ، وتقوى فيما بعد في نهاية التسعينات مكسرا للنمط الموروث في الكتابة الروائية، ومغامرا في أشكال وطرائق سردية مختلفة. ولهذا فإني سأختار في هذا المبحث روايتين - على النحو الذي اشتغلت به في المبحث السابق-: الأولى هي التي تمثل البداية الفنية لهذا الاتجاه، رغم أنها ظهرت تقريبا في الفترة عينها التي ظهرت فيها رواية "المعلم علي"، وربما تتقاطع معها في الاشتغال على دائرتيْ (الأنا والآخر)، غير أنها تختلف عنها في بناء الأحداث، واللغة، وفي إدارة الشخصيات، وفي جرأتها على تكسير المألوف؛ وهي رواية "المرأة والوردة" لمحمد زفزاف؛ والثانية ظهرت متأخرة جدا، في 2015، لحميد ركاطة الذي أصدر عملين يندرجان ضمن القصة القصيرة جدا، قبل أن ينتقل إلى كتابة الرواية، فأصدر هذا العمل الموسوم بـ"مذكّرات أعمى".

---

[1] - الفن الروائي بالمغرب، من التأصيل إلى التجريب- (م.س)- ص 44

[2] - نفسه - ص 46

أ- "المـــرأة والـوردة"

في الروايتين السابقتين، واللتين تنتميان للاتجاه الإحالي، تم توظيف اختيار قبول أو رفض المدينة والمدنية رمزيا وبشكل ضمني غير صريح، بحيث يتوارى الموقف خلف آليات لغوية وحكائية (في الأوصاف وفي تطور الأحداث)، لكن في "المرأة والوردة" يأتي اختيار الشخصية المحورية للرحيل من المغرب إلى الغرب تأسيسا على موقف صريح، وغاية معلنة مفادها السعي لحل مشاكله الذاتية، وتحرير نفسه، وبحثا عن أفق من الحرية، والعدالة، والإنسانية، والمساواة، وهي نزعة فردية مغايرة لهيمنة الروح الجماعية التي نجدها في في "المعلم علي" و"في الطفولة".

ولذلك فهي تدور حول قطبي (الأنا والآخر)، وما يتولّد عنهما من فضاءين متقابلين متناقضين هما: عالَم منبوذ سيء مُعادٍ (يمثله الوطن العربي)، وعالم مرغوب شهيّ وحميميّ (يمثله الوطن الغربي)، الأول لا يتم تقديمه باعتبار أنه لا يقيم وزنا للشخصية المحورية كإنسان، فيما الثاني يمنحه الحرية والحنان والدفء والحب... وبين العالمين "**بون شاسع، هناك حضارة، وهناك تاريخ بين وجبتين، إحدتهما في أولاد عامر والأخرى وراء حاجز حجري في طوريمولينوس**"[1]

وهذا الانتقال بين قطبي الثنائية، سيولّد داخل النص عددا من المدن التي اختارها الكاتب ليؤطّر بها الأحداث والأفعال ويخلق بها فضاءات خاصة تسند بناء الجو العام للرواية (الدار البيضاء، طنجة، طوري مولينوس، أمستردام، بروكسيل...)، غير أن الإقامة الحقيقية التي عرفتها الشخصية المحورية، ورسّختها الرواية هي "الإقامة في المرأة"، إذ ظل السارد متنقلا ومتحولا بين الأمكنة مفعما بالتيه - حقيقة ورمزا - طيلة المساحة السردية، فيما سيظل مقيما في المرأة (سوز) - الدانماركية التي عرفها في جنوب

---

1 ـ المرأة والوردة- (م.س)- ص 76

إسبانيا- إلى آخر النص حيث الصرخة عبر بطاقة البريد من أجل الإنقاذ من هذا التيه: "**سوز، أحبك وأحب الدانمارك، أنتظر دوما أن تنقذيني..**"[1]

وغم أن السارد يقدّم عددا من الفروقات والاختلافات مثلما قدّمتها رواية "المعلم علي" حول المدينتين، إلا أن هذه الاختلافات هنا اتخذت شكلا آخر غير الوصف، فظهرت في بنية الجمل وشكل تقديم الخطاب.

ففي بداية الرواية نكون أمام بناء يذكّرنا بفواتح السرود العربية القديمة: "**روى محدّثي في زمن غابر ما يأتي..**"[2]، وهي جملة تحيل على الأصول العربية للمتحدّثَيْن المنحدرين من المغرب، هذا الأصل المكانيّ الذي تنتقد الرواية "مدنيّته" العرجاء المتعفنة، يقول الراوي: "**ماذا تعتقد أني أكون لو بقيت هنا؟ لا تدري. كنت سأصير جيفة تأكلها الديدان في شارع من شوارع المدينة**"[3].

ومع انخراط السارد في اللهاث خلف العالم المقابل، "**العالم المسحور الرائع**"[4]، ببيئته ومدنه وعوالمه، فإننا لا يكاد يستقر في مكان، ولا تكاد مدينة من المدن تكون مأوى له، بل إنه بالمقابل يتّخذ مقامين مغايرين تماما - ليس مقارنة مع الروايتين السالفتين فقط، ولكن مقارنة مع الرواية المغربية في تلك الفترة-، وهما "المرأة" و"النص". وهذا سيفضي لحضور مكانين جديدين، هما المكان/المرأة والمكان النصي.

إن الجسد - وهو يحدّنا ويفصلنا عما حولنا- يغدو مكانا، والمكان لا يغدو ذا ألفة إلا إذا كان مبعث اطمئنان وراحة. ولذلك قال ابن عربي عبارته الشهيرة "المكان إذا لم يؤنث، لا يعول عليه"، أي المكان الذي لا يصير "مكانة".

---

[1] - (نفسه)، ص 114
[2] - نفسه ص9
[3] - نفسه ص 13
[4] - نفسه- ص 10

وإذا كان السارد لا يقبل الإقامة في المغرب أبدا لأنه "**هنا يشعر بأن إنسانيته مفقودة**"[1]، فإنه أيضا يبدو تائها في أوربا، من غير هوية ومن دون إنسانيته التي رمز لها باسمه الذي فقده وحمل بدَله اسما مستعارا: "**ومهما يكن فأنا لا أعرف في أمستردام وفي باريس وفي بروكسيل سوى باسم (جو)**"[2]؛ غير أنه كان يمنحنا انطباعا بالإقامة هناك، لأنه في الحقيقة كان يُقيم في المرأة "سوز"، ويطمئن "بها" و"فيها"، فصارت سكَنا له، وصار هو يشعر بإنسانيته التي فقدها في بلده "الذكوري".

من جهة ثانية، فإن المدن التي تكتظ بها الرواية لا يقيم فيها السارد بالمعنى الذي يعني الاطمئنان، ولذلك فإنه بدل العناية بالأمكنة ووصفها، كان الكاتب يعنى أكثر بالمكان النصي، فنقرأ جملا سريعة، متهافتة، مكسرة، قصيرة ومتجاورة، مفصولة بنقط، وتكاد الفاصلات تنعدم فيها: "**كم تقدّر عمري؟ آه. لا تعرف. إذن ثلاثون. ثلاثون سنة. جربت الكثير.**"[3]، بل نجد أحيانا فقرات بجمل مفصولة بعرائض:

"**العلاقة بينهما- قد تكون- تافهة إلى حد بعيد- عند الكورنيش- رأيت فتاة في حجمها- تخرج لي...**"[4]، وهو مظهر يتكرر في فقرات أخرى في الصفحات: 33،36، و 57).

إنه اشتغال بصري لا يمثّل -فقط- انحيازا لهذا العالم الساحر، بكل تسارعه، وتفكّكه، وانهيار قيمه، بل يمثّل بديلا للمكان الواقعي بكل صفاته، تلك الصفات التي جاءت متناثرة هنا وهناك، في المقهى حيث التحلل الأخلاقي، والسحاق[5]، وفي المرقص حيث اللواط[1]، وفي الشاطئ حيث المثلية[2]، وفي المدينة كلها حيث الدعارة والجنس والمخدرات[3]...

---

[1] - نفسه - ص 9
[2] - نفسه - ص 14
[3] - نفسه - ص 9
[4] - نفسه - ص 28
[5] - نفسه - ص 16

فإذا كان اختيار المدينة في الروايتين السابقتين يحدده القبول والرفض، وينعكس في هيمنة الأمكنة المفتوحة أو المغلقة، فإنه في رواية "المرأة والوردة" يتحدّد بتمثّل المدينة وعوالمها في البناء الفني واللغوي للرواية، كما لو أن الكاتب تشرّب المدينة حقّا، واحتواها فكريا، ثمّ صبّها في القالب الروائي، ليأتي هذا الأخير مفعما بالتكسّر، واللامركزية، واللامرجع، وبالتحلل، والانهيار، وأيضا بالفردانية المطلقة.

وإذا كانت الروايات الثلاث - وهي تنتمي في تشكيلها المكاني للمدينة تتفق من حيث كثير من المكوّنات، فإنها تختلف في تمثّلها لأدوار هذه المكونات، تبعا لتصوّرها العام ولمستوى تمثّلها للمدينة نفسها، ويقدّم الجدول التالي خلاصة هذا التشكيل:

[1] - نفسه- ص 71
[2] - نفسه- ص 107
[3] - نفسه - ص ص 11، 84

المكان في المدينة	في "في الطفولة"	في "المعلم علي"	في "المرأة والوردة"
الشارع/ الزقاق	معالم لتحديد المكان	الضيق، الحفر، الظلام	عدم اهتمام الناس ببعضهم البعض (العزلة)
المقهى/ الحانة	-	-	الراحة، الصحبة
الشقة/ المنزل/ الفندق	الاطمئنان، الدفء، الرفاهية	الفقر، الأسرة	الجنس، المخدرات
المسرح/ السينما	الانبهار	-	خلفية مكانية (ديكور)
أماكن الشغل/ المعمل	-	الكدح، الاضطهاد، تحسين المستوى المعيشي	-
أماكن الترويح: (الحدائق، الشاطئ، الألعاب)	الانبهار	-	الجنس
السجن	-	تثبيت المواقف، التغيير (الاستقلال)	يحضر في الحلم فقط أثناء المحاكمة

إن قراءة الجدول قد تبيّن مسار كل رواية، بحيث أن المدينة في "في الطفولة" تتشكّل من أمكنة يملأها الاطمئنان والثبات، أو يعمّها الانبهار والدهشة، وتبني اختياراتها حول المدينة بصراع أقل، بينما تبدو الأمكنة في مدينتيْ "المعلّم علي" قاسية، موجعة، تولّد صراعا من أجل التحسين، وتنتهي باختيار المدينة الحديثة بشرط امتلاكها، وليس العيش فيها تحت يد المستعمر. فيما تتعدّد الأمكنة المدينيّة في "المرأة والوردة"، مع هيمنة اللاأخلاقي، وانهيار القيم، والفردانية والعزلة؛ وهي عوالم مدينيّة حقيقية،

لم يكتف الكاتب باستعمالها كخلفيات مؤثثة للأحداث، ولكنه أدمجها في لغة الرواية، وحوارات الشخصيات، وتقويض سلطة السارد... وغيرها، مما يؤكد المحور الثالث في الافتراض الذي انطلقنا منها، أي أن التشكيل المكاني للمدينة لم يكن انعكاسا لمكوناتها المادية بقدر ما كان انعكاسا لما تضمّه من قيم وعلاقات وقلق؛ ولعل هذا التوظيف يعد علامة إبداعية متقدّمة في الفترة التي ظهرت فيها رواية "المرأة والوردة" في بداية السبعينات.

ب- مذكرات أعمى

تحرص رواية "مذكرات أعمى" على الارتباط بالمدينة وذاكرتها، من خلال قصاصات مذكرات رجل أعمى، تجوّل ويتجوّل مسجّلا حالة المدينة وأمكنتها وتحولاتهما ؛ فمنذ عتبة "إهداء خاص"، يشي هذا العمل بالوفاء للمدينة التي أُسندت إليها عدد من الأفعال التي تؤنسنها وتمجّدها وتصل ماضيها بحاضرها في الآن نفسه. يقول الإهداء:

(إلى البلدة الحمراء

إلى حاضرة زيان

إلى المدينة المقاومة، والمناضلة، والمبدعة

إلى زهرة الأطلس المتوسط

خنيفرة)[1]

وبهذا فإن هذا العمل يفتح أفق المتلقي على انتظار كتابة مذكرات للشخصية وللمدينة معا، في ما يشبه كتابة ذاكرة للمدينة في ماضيها التاريخي المرتبط بالمقاومة، وحاضرها الرمزي المتصل بالإبداع، فضلا عن وصف جغرافيتها وطبيعتها باعتبار أنها "زهرة الأطلس". ولعلّ هذا الافتراض يشمل في الآن نفسه الراهن والماضي، ويشمل الطبقات الاجتماعية والحياة

---

[1] - حميد ركاطة- مذكرات أعمى- منشورات ديهيا وجمعية الأنصار للثقافة بخنيفرة- بركان، المغرب- ط1- 2015- ص6

الخاصة لأفرادها، ويشمل التحولات المختلفة للحيز والشخصية والأفكار والأزمنة، كما يشمل أيضا اتصال هذه المكونات ببعضها في اللحظة الآنية.

الرواية تتشكل من مقاطع قصيرة وأحيانا قصيرة جدا، مرتبة من 0 إلى 99، وللقارئ أن يبدأ من حيث شاء، ويرتبها كيفما شاء. وهذا تعاقد فني معلن في الرواية حين :

"استخرج الطبيب الأوراق، وطفق يقرأ العنوان بتلذذ: مذكرات أعمى"، سألته:

• لماذا رقمتها من الصفر؟

• لست أدري، ربما هذه النصوص مرتبة اعتباطيا في قراءتها من الصفر، وسيكون لزاما على صاحبك الانطلاق من صفره الخاص"[1]

وابتداء من المقطع الثالث ستبدأ عنونة المقاطع إلى جانب ترقيمها، وسيكون أول عنوان هو "نص". وقبل هذا نقرأ في المقدمة أن **"ذلك السفر المشوب بالمغامرة هو ما يمنح الرغبة في كتابة رواية"[2].**

وهذه الإضاءات، هي إشارات طريق لدخول عالم روائي مؤسس على المغامرة، أي على التجريب واجتراح اشتغال سردي جديد يرتكز على خليط من الأجناس: (القصة القصيرة جدا، الرواية، الرسالة، المذكرة، اليومية، الشعر...) وبالتالي فنحن أمام عمل غير ثابت وغير مرجعي، شذري ومتشظٍ مبني بمقاطع مستقلة عن بعضها، وكل مقطع - في الغالب - يشكل وحدة سردية كاملة في بنائها وفي مادتها الحكائية، لدرجة أن الشخصيات نفسها داخل النص تتساءل:

---

[1] - نفسه- ص 69

[2] - نفسه ص 7

"- هل ما يتضمنه الملف رواية؟

- قد تكون كذلك وقد تكون شيئا آخر، عليك التنقيب بين هذه القصاصات لتتأكد بنفسك"[1].

فهل هذا الإرباك من جهة، والتشظي من جهة ثانية، وتعدد المداخل وتعدد الأجناس من جهة ثالثة، هي في العامّ معادِلات روائية للمدينة التي يتّخذها الكاتب "كائنا" يهدي إليها النص، و"فضاءً" تتحرك فيه الرواية، حيث اللايقين، وحيث التحولات المتسارعة، وحيث الضعف الموغل؟

وإذا اختار الكاتب مدينة خنيفرة وفضاءاتها وذاكرتها وشخوصها ليطل عبرها جميعا على عالم الهامش وتفاصيل الهشاشة من جهة، وعلى عالم الأقنعة والتعدد والنفي من جهة ثانية. فإنه ستلزمنا نحن مسيرة 75 صفحة لنصادف (خنيفرة) لأول مرّة (بعد الإهداء)، أي حتى النص رقم 48 (بعد قراءة قرابة نصف النصوص)، ومع ذلك فسنجدها في تفاصيل سردية للأمكنة - حين ننهي العمل- وهي تصير المدينة الهوية، والمدينة الذاكرة، والمدينة الأسطورة: حيث الانتماء لثقافة واضحة بمعالم واضحة لها بصمتها في الناس وأفكارهم وفي تحولات الشخوص واختياراتهم، وحيث الحنين لما كان من تفاصيل المعمار والجمال والأعلام والساحات وأنشطتها، وحيث تتحوّل الهوية والذاكرة في تعمقهما إلى تصور المفترض الأسطوري للكاتب وللسارد الأعمى معا وتشكّل المدينة فيهما كفضاء مكاني وكزمن أيضا.

وإذا كانت "خنيفرة" في الرواية مرجعيةً وتحيل على مدينة حقيقية، فإنه قد تمّ تشكيلها المكاني باعتماد التقطيع المفرط، والقفز السريع المتعدد، بشكل واقعي، وبالتالي بعيدا عن "المشهد المضاعَف" حيث الحدث هنا وهناك، أو حيث الانتقال في الوقت نفسه إلى أكثر من مكانٍ وسردِ ما يحدث في الآن ذاته، وبالمقابل سيصير الزمن ملتبسا، ضبابيا، ومونتاجه

---

[1] - نفسه - ص69

مُربك، وكمثال، نجد الشخصيات تتحدث مرارا عن الرواية ذاتها "مذكرات أعمى "[1]، وتقرؤها، وتنقلها من يد ليد، فتصير منّا، ومعنا، وربما تالية لنا في زمن لاحق، كما لو أن زمن القراءة سابق لزمن الكتابة، وكما لو أن زمن طبع الكتاب نفسه سابق لزمن تشكّل حكايته في دوامة مُقلقة يسمها الحبيب الدايم ربي "الذاكرة المقلوبة"[2] ومنها تذكّر ما لم يأتِ وقته، وتوصيلُه بصيغة الماضي.

والماضي يغدو بهذا الشكل مهيمِنا يتم استحضاره في ذاكرة المدينة مثلما يتم استثمره في الآتي المستقبلي، وربّما هذا الحرص هو ما جعل الرواية في كثير من فقراتها تحرص على التوثيق مع الإصرار على التفاصيل التي صارت مهددة بالانسحاب، كأسماء فنانين: [الحسن أزايي (ص136)، باحدة (ص 138)، عرّوب (ص 181)، الغازي بناصر(ص211)] وأسماء الأزقة: (زنقة وهران، زنقة بئر أنزران، زنة وجدة (ص 87)، وبائعي السندويتش (ص 178) وأسماء المقاهي: (مقهى قاسيمي، مقهى موحى وموح (ص 135) وغيرها...؛ حتى أن حضور هذه التفاصيل بأسمائها وأمكنتها المرجعية يجعل الرواية تنزلق نحو شكل الأدب الإحالي والتاريخي الذي كسرته التجربة الحداثية وتجاوزته:

"نخبرك أن دار العسكري تحولت لرومبوان، والبلدية القديمة "قشلةً للبومبية"، وهْري عمور اختفت ملامحه.. ولا نعرف عنه شيئا"[3]

هذا الارتباط بالتوثيق والتأريخ للمدينة، سيولّد عددا كبيرا من الأمكنة التي تُشكّلها، وهي أمكنة تتوزع بين الانغلاق والانفتاح، غير أن الأمكنة المغلقة ظلت مهيمنة، مما منح النص مسحة حزن، وضيق، وقلق؛

---

[1] - نفسه- ص ص 43، 47، 69، 128

[2] - الذاكرة المقلوبة، استشراف المتخيل السردي، الحبيب الدايم ربي- ضمن ندوة الملتقى العربي للقصة القصيرة بالصويرة، 2015، على الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=Lbt9wMGPnAk

[3] - مذكرات أعمى- (م.س)- ص 208

فضلا عن أن الأمكنة المفتوحة ذاتها جاءت موصوفة بالعزلة والبرودة في الغالب، مما يقوّي أحاسيس الحسرة والانكسار.

ويقدّم الجدول التالي إحصاء للتشكيل المكاني للمدينة في الرواية:

	المكان	تصنيفه حسب الامتلاك	صفته	الشاهد
الأماكن المفتوحة	الزقاق	عام	الصمت/ الظلمة	- آه لو تنطق هذه الأزقة التي تبدو اليوم غارقة في زمن الظلمة والأخطاء (ص133)
	الشارع	عام	الثمالة	سأحتسي نبيذا رخيصا و أقضي الليل متسكعا في شارع ثمل (ص15)
	المدينة	عام	التغير	مدينتك أصابها دوار عنيف، وامتدت إليها الأيادي الجاحدة، لم تعد تحمل من لامحها سوى الاسم. (ص199)
	الساحة العامة	عام	التجمع+ الفردانية	كان يقدّم عرضا بساحة 20 غشت، اقترب مني، توقف طويلا، دمدم بكلمات مبهمة (...) داستني الأقدام ثم أغمي علي (ص41)
	السوق	عام	الحركة	ص 97
الأماكن المغلقة	الغرفة	خاص	البرودة والحزن	غرفة باردة جدا، دولاب ينتحب، عود التوى عنقه من الحزن (ص 43)
	السينما	شبه عام	الحركية	كان الزقاق شبه خال، بينما مدخل سينما أطلس يعج بالناس (ص178)
	المقهى/الحانة	شبع عام	الصداقات	التقينا في المقهى.. (ص34)
	المحطة	عام	الألفة	هم بمغادرة ركنه الأثير بمحطة المسافرين (ص36)
	المستشفى	عام	الكآبة،	حملتنا إلى المستشفى، هناك

قضى نحبه و أنا أنتظر بجانبه باكية في بهو كئيب بارد دون أن يلتفت إلينا أحد (ص40)	الوحدة			
أخبرني الأعمى أنه لا يزال مقيما بدار العجزة، و أنه لم يسافر قط يوما في حياته خارج المدينة ((ص60)	العزلة	شبه عام	دار العجزة	
(ص91)	التسول	عام	المسجد	
أتعثر بكآبة الفنادق المنسية (ص118)	الكآبة	شبه عام	الفندق	
أفكر في مكان آمن ألوذ فيه ببعض السكينة، فأتجه رأسا نحو الزاوية التيجانية... (ص118)	السكينة	عام	الزاوية التيجانية	

إن المدينة في تشكيلها المكاني داخل الرواية يتم تقديمها باعتبار أنها مُشترك عام تدلّ عليه وفرة الأماكن العامة وشبه العامة، وندرة الأماكن الخاصة، لكن تطبعها الكآبة والحزن والعزلة والقلق والبرودة والفردانية بشكل رهيب. ولعل هذه الأحاسيس تجد طريقها نحو اختلاق مكان نصيّ معادل لهذا التكسّر والقلق والتفكك - تماما مثل رواية "المرأة والوردة"-، فنجد مساحات مؤثثة بحروف متناثرة وكلمات مشتتة أو مكسورة موزّعة على أسطر عديدة، وتفصلها نقط فراغ.. وكلها تعمّق الاحساس الاغتراب والقلق.

3

(المدينة/ المكان) و (المدينة/ النص) في الرواية المغربية

1- الرواية (مع) المدينة:

تتباين مواقف الروائيين من المدينة بين المعاداة والقبول، حيث الرفض المطلق -عند فئةٍ- بسبب الغربة والاغتراب فيها، والضغط والقلق وألوان العذاب التي فرضتها سرعتها وإيقاعاتها الاجتماعية وهندستها المعمارية، فصار الفرد فيها يعيش القهر والإحساس بالضياع والوحدة والضآلة، مكبّلا بشبكة علاقاتها المختلفة؛ وهذا الموقف يقابله الانغماس التام في المدينة باعتبار أنها خلاصة حضرية، ونتاج سعى إليه الإنسان في مسار ارتقائه.

وإذا كانت المعاجم العربية تتفق في كون المدينة تعني الإقامة (من "مَدَنَ بالمكان" أي أقام به)، فإن "لسان العرب" يمنح إضاءة أخرى بالغة الأهمية، فيورد أن المدينة "مَدِينة" على وزن "مَفْعِلة" من الفعل "دنتُ" أي "مُلِكتُ"[1]، وهنا يغدو المقيم كأنه مملوك من طرف المكان و"بما أن الإقامة والمعاشرة تحتاج إلى سن قوانين تتجاوز قوانين الدم والقرابة فإن المقيم يصبح محكوما (مملوكا) بقانون يخلقه ويطبّقه غير القريب الذي هو فرد من العشيرة"[2]؛ ومن جهة ثانية فـ "المدينة" تقال للأمة، أي مملوكة[3].

المعنيان متقابلان متعارضان، يكون المكانُ، بمقتضى أحدهما، مالِكا للمُقيم، ويغدو بمقتضى الآخر مملوكا. ولعل هذه الدلالة تجد صداها في

---

[1] - لسان العرب- (م.س)- ج13- ص495

[2] - موليم العروسي- المدينة والتشكيل- مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)- العدد 2- يونيو 1992- ص49

[3] - لسان العرب- (م.س)- ج 13 ص 495

موقفيْ الروائيّين، فنلمس في المنجزات الروائية نمطين صادرين عن تموقع الروائي إزاء المدينة (باعتبار أنها مكان، وباعتبار أنها نسيج من العلاقات): والإحساس بامتلاك المدينة للإنسان والتحكم فيه وتضييق حريته وإنسانيته سيفضي إلى الموقف الرافض المعادي، فيما أن الإحساس بامتلاك المدينة والتحكم في توجيه منتجاتها نحو راحة الفرد ورفاهيته وسعادته سيفضي إلى موقف القبول والرضا.

ويتخذ حضور المدينة في الأعمال الروائية عدة تمظهرات تتفرع من عنصرين كبيرين هما المحتوى (أي المضمون)، والبناء السردي (أي علاقة المكونات ببعضها البعض). فعلى مستوى العنصر الأول يمكن رصد حضور المدينة من خلال ثلاث مكونات هي:

- <u>العنــوان</u>:

تختار بعض الروايات أن تشتغل منذ العنوان بتعيين مرجعي يحيل على المدينة باسمها الصريح مثل "القاهرة تبوح بأسرارها" لعبد الكريم غلاب، و"كازابلانكا" لمحمد صوف، و"فاس لو عادت إليه" لأحمد المديني، و"Un jour de silence à Tanger" للطاهر بن جلون، و"حكايات العامرية" لعبد الرحمان عبيد... وغيرها.

وباعتبار العنوان يمثل العتبة اللغوية التي تستأثر -في الغالب- بالحجم الطباعي الأكبر، فإنها تلعب دور الإغراء إلى جانب الإيحاء وتحفيز أفق انتظار المتلقي، ويبدو الإغراء ذا دلالة في الترجمة الفرنسية لرواية "الوليمة المتنقلة" لإرنست همنجواي، والتي أنجزها "مارك سابورتا" إذ عنوَنها بـ "Paris est une fête" مُفضّلا استقطاب القارئ الفرنسي بعنوان يحيل على مدينة تمثّل انتماءه، بدلا من العنوان الأصلي.

- المادة الحكائية للرواية :

فضلا عن نماذج رفض وقبول المدينة التي سبق التطرق إليها في النماذج الروائية السابقة، فثمة نماذج أخرى جعلت من مادتها الحكائية حاملا لثيمة المدينة بصيغ أخرى مختلفة، وجعلت من الهجرة دالا على الاختيار.

فرواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري، ترسم الرحيل من البادية الفقيرة إلى المدينة طنجة باعتبار أنها فضاء لتحسين الوضع وللارتقاء، في مسار يذكّر بالرحلة النبوية حيث تقرن الرواية "جاهلية الريف المغربي ورحلة الهجرة من مكة إلى المدينة للوصول في النهاية إلى مدينة طنجة التي تلعب دور المدينة المنورة"[1].

فيما تختار رواية "رياح المتوسط" لعبد الكريم عباسي الهجرة من القصيبة إلى باريس، والهجرة في دلالتها الأولى تنطوي على الرحيل من جهة، وعلى التحوّل من جهة ثانية.

الرحيل يستضمره العنوان في مكوّنَيه: "الرياح" التي بها تجري السفن - ولو بما لا تشتهي-؛ و"المتوسط" الذي هو بحر عليه تجري السفن. وسيتوزّع (هذا الرحيل) في عدد من الأحداث التي تحفل بها الرواية؛ وهي في مجملها تلقي الكثير من الضوء على علاقتنا بالغرب، (وبفرنسا تحديدا)، وعلاقتنا بذواتنا أيضا، داخل السؤال الفلسفي والتاريخي حول (الأنا والآخر)؛ وتستضمر النص العربي القديم المكتنز بالرحيل والسفن، وهو نص السندباد البحري.

غير أن الرواية تخالف نسق (الهجرة النبوية)، إذ أن البطل "ميمون" العربي الأمازيغي تتجاذبه قوّتان: فهو من جهة مكبّل مشدود للمدينة الغربية، ذلك أنه لم يختر العودة إلى بلده بعد سنته الأولى والثانية كما

---

[1] - المكان والأدب في الرواية والمسرح العربي، ضمن "شعرية المكان في الأدب العربي الحديث"- (م.س)- ص 19

يفعل المهاجرون[1]، بل إنه بعد اختطافه ورميه في زبالة بإيطاليا[2] اندمج في الشغل في حظيرة الرجل المتقاعد "كارسيا" وزوجته، "**حتى كاد ينسى أنه كان مختطفا، وأن له أهلا انقطعت بهم السبل ويئسوا من شدة انتظار ظهوره، وأوشكوا على إقامة مأتم وفاته**"[3]؛ وهو من جهة ثانية لا ينصهر داخل المحيط الجديد، وتحولاته هناك تظل تحولات شكلية لا تتصل بأصوله، بل إنه سيظل على الدوام يفكّر في امتداده الذي يمثّله الجنين في بطن "فاظمة"[4]. إنه في نهاية المطاف اختيار للمدينة على علاّتها واتصال داخلي بالأصل البدوي.

- **المكـــان (المدينة وما يحيل عليها)**

يشكّل إحصاء حضور المدينة - باعتبار أنها مكان - داخل الرواية مؤشرا على محوريتها كمكان. لذا فإني اخترت مؤشرين - من بين مؤشرات كثيرة- هما (لفظ المدينة) و(اسم المدينة) داخل روايتين صدرتا في السنة نفسها بجهة بني ملال خنيفرة، هما "كتيبة الخراب" لعبد الكريم جويطي[5]، و"حكايات العامرية" لعبد الرحمان عبيد[6].

وتعد جهة بني ملال خنيفرة من المناطق الموسومة بالترحال والهجرة، وهو وسمٌ لا يتعلّق بالسرود العربية القديمة وأدب الرحلة فقط، ولكنه يطال الرواية أيضا لدرجة أن (خوان كويتيصيلو" لم يكن روائيا إلا بعد أن نزح من إسبانيا نحو طنجة ثم إلى مراكش، فضلا عن أن الترحال والتنقل ظل حاضرا في كل الروايات، لأن السرد أصلا انتقال في الزمن والمكان معا.

---

[1] - رياح المتوسط - (م.س)- ص 300

[2] - نفسه- ص 384

[3] - نفسه- ص 379

[4] - نفسه- ص 393

[5] - عبد الكريم جويطي - كتيبة الخراب (رواية)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط1- 2007

[6] - عبد الرحمان عبيد - حكايات العامرية (رواية)- فالية للطباعة والنشر والتوزيع- بني ملال، المغرب- ط2- 2013

غير أن لرواية "كتيبة الخراب" خصوصية مغايرة، وهي أن الانتقال فيها يتم من الخارج إلى الداخل، ممثّلا في الشجيرة القادمة من الدانمارك وماراطون البحث عن تبيئتها وزرعها في مكان ما ومنحها الحياة، في طرح سردي لمسألة المدينة واستيراد المدنية. حيث مدار السؤال هو "**لماذا تهرب المدينة من حقيقة ما، متتضخّم عمرانيا بصمت؟**"[1]، ثم "**ما هي روح المدينة في الحقيقة؟**"[2]، و"**هل هذه البنايات القبيحة والمزابل والخرائب هي شكل روح المدينة؟**"[3].

بل إن حتى محاولات ميمون الحلاق من أجل الرحيل خارج الوطن[4]، هو في العمق رحيل من الخارج إلى الداخل: إنها ترحيل لتجربة دونكيشوت العبثية الباعثة على السخرية، من خلال الألواح الخشبية التي صنعها ميمون لعبور البحر[5]، وأيضا استضمار لعبثية الارتقاء المستند على استيراد الأفكار والحلول باعتبار أنها رحيل غير مقبول للأفكار على مدار الرواية ككل، وهي في الآن نفسه دعوة للالتصاق بالمكان وبالمدينة وتصحيح أعطابها وتحولاتها.

إن إحصاء تردد لفظ (المدينة) أو أسماء المدن داخل الرواية يمنحنا إحساسا بهيمنة التفكير فيها، والإصرار على حضورها الطاغي. فعلى مدى 222 صفحة تردد لفظ (المدينة) 110 مرة، بل إن بعض الصفحات تردد فيها اللفظ ست مرات (الصفحة 107، والصفحة 108)، في حين أن أسماء المدن التي بلغت 19 مدينة توزعت بين المغربية (بني ملال، مراكش، الدار البيضاء، أكادير، المحمدية، الرباط، طنجة، الراشيدية، القصيبة، تادلة، أزيلال، الفقيه بنصالح، الصويرة) والعربية (بيروت، القاهرة، مكة)

---

[1] - كتيبة الخراب (م.س)- ص56

[2] - نفسه- ص 92

[3] - نفسه- ص 87

[4] - نفسه- ص 37

[5] - نفسه – ص ص 39،40

والغربية (كوبنهاغن، روما، أمستردام)، تكرر حضورها 59 مرة، نالت فيه "بني ملال" نسبة التردد الأكبر ب 20 مرة.

فحضور المدينة -لفظا واسما- بذا الشكل هو صدى لضخامة السؤال والدهشة التي تنال الملالين من خراب المدينة، والدهشة التي نالت مهندسها الغربي حين رأى- بألم- المسخَ الذي آلت إليه حدائقها ومنتزهاتها.

قال السارد: "**هناك ألم ما، جفاء ما، هشاشة ما في علاقتنا بالمكان. لذا لم نعط طيلة تاريخنا الحضاري الطويل رجالا يعتد بهم أكثر من الرحالة والمتصوفة، والمكان بالنسبة لكليهما فكرة أكثر منه تحققا عينيا**"[1]، وربما لهذا السبب بحث عن إجابات كثيرة في الشعر وأخبار الشعراء لكشف القناع عن المدينة الحقيقية، مثلما كشف عن أقنعة الشعراء[2].

بالمقابل فرواية "حكايات العامرية" تتخذ من المدينة/ الهامش قضيّتها عبر سيرة البطل يوسف وتحولاته بين الأمكنة والمدن بغاية تحقيق التحول المعيشي والمهني. وتحضر فيها المدينة باللفظ 21 مرة، فيما تتردد المدن بأسمائها 28 مرة موزعة على مدن مغربية هي (بني ملال، وادزم، الدار البيضاء، سوق السبت، حد البرادية، تادلة) ومدن غربية هي (طريفة، الخزيرات، هوليود).

وإذا كان هاجس تحول المدينة يسكن أيضا رواية "حكايات العامرية" حيث "**الحيّ أصبح عامرا والعيش فيه لا يحتمل البداوة**"[3]، غير أن رواية "كتيبة الخراب" بحثت عميقا في الذي يجعل المدنيةّ قناعا زائفا للمدينة، فيما أصرّت "حكايات العامرية" على وصف التحول، وعلامات المدينية وهي تحمل لشخصياتها ألوانا من القهر والعذاب والحرمان والضغط، إذ "الكل

---

[1] - نفسه- ص 162

[2] - نفسه- ص 153

[3] - حكايات العامرية (م.س)- ص 29

يلهث وراء اللقمة، كل واحد يراوغ أيامه الزئبقية الهاربة، المرارة خانقة تنغص وجودهم وتدفع بهم للكدح..."[1].

وإذا كنت اقتصرت على لفظ واسم المدينة - باعتبار أنهما مؤشران على حضور المدينة في الرواية- فإن أمكنة أخرى تعد مؤشرات أيضا، وهي التي سبقت الإشارة إليها في مبحثيْ التشكيل المكاني للمدينة، وتشمل كل المرافق والمؤسسات والأبنية وغيرها، التي تحيل على المدينة على مستوى البنية السطحية، في حين، يمكن تلمّس حضور المدينة على مستوى العنصر الثاني (أي البنية العميقة) من خلال ثلاث مكونات أساسية: (التشظي والتكسير) و(السرعة):

أ- التشظي والتكسير

شكّلت المدينة - مقابل البادية- بؤرة للاغتراب وفقدان التواصل وعدم التجانس وانفلات العلاقات الاجتماعية أمام هيمنة النزعة الفردية[2]، وتمثّلت هذه الصفات داخل الرواية في شكل تفكك وتشظٍّ لحق الحبكة واللغة والشخصيات والمكان والزمان والراوي...

وتقدّم رواية "مذكرات أعمى" مثالا جيدا للنموذج المتشظي على مستوى الحبكة والمكان والزمن، على أن الأحداث لا يتم تقديمها متسلسلة، والمقاطع لا يربطها رابط واضح، وبالتالي فإن كلا منها يشتغل شبه مستقل من حيث شخصياته وأمكنته وأزمنته.

ففي المقطع 15 مثلا يقول السارد:

---

[1] - نفسه- ص 36

[2] - عبد الرحيم العلام- المدينة فضاء إشكاليا في الرواية المغربية- مجلة نزوى- عمان- العدد 51- يوليوز 2007- ص 38

"قال الأعمى:

- بإمكانك أن تقترن بعصاي دون خوف

مباركة الجلاد أثلجت صدري....

أخيرا سأصير الآمرة الناهية

في مملكة الخوف"[1]

ففضلا عن كون كل سطر يكاد يكون مستقلا عن الآخر، فإن علاقة هذا المقطع ككل بالمقطع الموالي تكاد تنعدم أيضا، فيبدوان معا منفصلين عن بعض، كما لو أنهما مرتبان اعتباطيا، إذ نقرأ في المقطع 16:

"بإشارة من أنامله كنت أتر اقص، أحلّق كفراشة فوق رأس سنديانة، أعادتني نقراته الخفيفة من شرودي في صالة اجتاحها الصمت، وكبل جوارحها بكاء

الـ

ك م ن ج

ا ت ..."[2]

التشظي هنا يغدو تفتيتا، وتلقي هذا التفتيت يتم بصريا بحيث تستطيع الرواية "المطابقة عضويا بين الأشكال الجديدة للاستقبال الصوتي، أي القراءة"[3]. وفي دراسة سابقة اعتبرنا أن الارتكاز على الأشكال الكتابية في خلق المعنى هو سمة النصوص المدينية على اعتبار أن النصوص التي تنبني وفق التشكيل الشفهي هي نصوص لا مدينية، وتقابلها تلك التي يتعسّر تلقيها خارج الكتابة[4].

---

[1] - مذكرات أعمى (م.س) - ص 26

[2] - نفسه - ص 27

[3]- ميخائيل باختين- الملحمة والرواية- تر. د. جمال شحيد - كتاب الفكر العربي - معهد الإنماء، بيروت- والهيأة العقومية للبحث العلمي، طرابلس- ط1- 1986- ص 20

[4] - حسام الدين نوالي- العقل الحكائي، دراسات في القصة القصيرة بالمغرب- فالية- بني ملال، المغرب- ط1- 2017-

ورغم أن هذه المقاطع في (مذكرات أعمى) متشظية متناثرة وربما "مرتبة اعتباطيا في قراءتها من الصفر، وسيكون لزاما على صاحبك الانطلاق من صفره الخاص"[1]، فإن الشخصيات ظلّت ثابتة، بملامح وانفعالات مألوفة طيلة الرواية، فضلا عن سارد ظل في الموقع نفسه (من خلف) طيلة العمل تقريبا. وهي سمة في الكثير من الروايات التي تمظهرت فيها المدينة، حيث ينسحب هذا التمظهر على بعض المكونات دون أخرى. ولهذا فإن عبد الرحيم العلام يجزم أن علاقة الرواية العربية بالمدينة ظلت باهتة[2].

ب- السرعة

تشمل السرعة زمن الحكاية وما يلحقها على مستوى الترتيب من استرجاع (Analepse) أو استباق (Prolepse)، أو على مستوى المدة من التلخيص (Sommaire) أو الحذف (Ellipse) - على النحو الذي بيّنه جيرار جنيت في "Figure3"[3]-، وهي تقنيات تنسحب على الرواية عموما بما هي نتاج المدينة، وبالتالي فهي تقنيات نجدها في كل الروايات، وقد نجدها أيضا في باقي السرود غير الرواية.

لكن السرعة باعتبار أنها دالّ على حضور المدينة في الرواية ترتبط أكثر بما يتم تشغيله من مكونات لخلق الفضاء السريع المتوتر والمفعم بالحركة على غرار حركة المدينة وقلقها.

فعلى مستوى اللغة نجد العبارات المتجاورة المفصولة بنقط، سواء أكانت كلمات مفردة أو مركبة كما في المقطع التالي في "حكايات العامرية":

---

[1] - نفسه - ص 69

[2] - المدينة فضاء إشكاليا في الرواية المغربية- (م.س)- ص 34

[3]- Gérard Genette- Figures3-Editions du Seuil- 1972- (ouvrage numérisé en partenariat avec le centre national du livre, par Nord Combo)- pp : 89, 104, 121, 154, 163

"براريك السوق، المقاهي الحقيرة. براريك الخضارة...خيمات بائعي الداجاج، المشردين، شمامي السيلسيون، الشحاذين، الأصحاء وذوي العاهات. كان يحاول تذويب الحزن."[1]

إن سرعة الجمل من جهة، وسرعة انتقال الوصف من منظر لآخر، يمنح إحساسا بالتراكم، والكثيرة، والتكدّس، وهو سمة المدينة في بناياتها وأسواقها وناسها وحركتها.

وعلى مستوى الحوارات، فإن الرواية قد تشغّل السرعة في ترتيب الأصوات بصريا على السطر الواحد، وهو ما يقلّص الغلاف الزمني لمدة القراءة - مقابل المدة التي تستلزمها العودة إلى السطر-، كما تشغّل الرواية حذف أحد الأصوات فتمنح إحساسا بالكثافة والسرعة والضيق الذي هو سمة من سمات المدينة، كما في المقطع التالي من "المرأة والوردة":

"قل لي. هل لا تزال تتخدر؟ أريد أن أقول هل لا تزال تكمي الكيف؟ آه يا صديقي ! الكيف شيء رائع... نعم؟ ماذا؟ ليس صحيحا؟ أعتقد أن العكس هو الصحيح..."[2]

ولعل الإحساس الذي تولّده الرواية على مستوى العنصرين الأخيرين يكون أعمق في خلق الفضاء المديني. اللغة المتشظية، والسرعة في ترتيب الجمل، وبناء الشخصية المرتبكة السريعة التائهة وغيرها من المكوّنات يُبرز تمثل المدينة وحضورها الحقيقي في الرواية، ذلك أن العنصر الأول، أي المضمون، في استثماره للمدينة على مستوى العنوان أو نسبة تردد الاسم أو اللفظ في النص ليس - في نهاية المطاف غير اشتغال على مادة معيّنة قد لا تمنح للنص علامة أو سمة تحيل على المدينة أو على غيرها[3].

إن المدينة - على هذا المستوى- ليست البيضاء والرباط وبني ملال ووجدة ومراكش وغيرها، ولا يمكننا الحديث هنا عن المدينة في العنوان وفي

---

[1] - حكايات العامرية - (م.س) - ص ص 30،40
[2] - المرأة والوردة - (م.س) - ص 11
[3] - العقل الحكائي (م.س) - ص 34

الإسم واللفظ وترددهما إلا داخل عمل إحصائي للأمكنة وليس للمدينة، مثلما لا يمكننا دراسة الفلك في النص السردي لمجرد وصف الكاتب لحبيبته بالنجمة والبدر والشمس، أو البحث عن الميكانيك في الرواية لمجرد أن الكاتب ذكرَ السيارة ومحول السرعة والفرامل... إذ لا تعدو أن تكون المدينة سوى احدى اختيارات الكاتب ضمن اختيارات عديدة للأدوات والمكونات السردية التي تشمل الشخصية والحدث والزمن وغيرها باعتبار أنها تقنية فقط تسعى لإقناع القارئ وخلق انطباع بالحقيقة.

وبالتالي فإن تلقي المدينة داخل العمل الإبداعي ليس تلقيا طوبوغرافيا أو جغرافيا - تماما مثلما لا يتلقى ضمير المتكلم بكونه صوتا وجوديا-، فبني ملال في القصة ليست بني ملال التي نزورها أو نقطنها، إذ قد يُضخمها الكاتب أو يضئِّلها أو يمدها وفق ما يخدم اشتغاله في الإقناع السردي، والمدينة في الرواية ليست المدينة الحقيقية ولا ينبغي لها، ولو صارت كذلك تماما بكل التفاصيل ذات الصلة بالمكان "لاستحال مفهوم الحيز إلى مكان، ولا نقلب المكان إلى جغرافيا، وحينئذ لا يكون للخيال ولا لجمالية التلقي معنى كبير"[1]، والكُتّاب الجدد لا ينقلون المدينة بالإسم أو الوصف، وإنما "اغتدوْا يزعجون الحيّز- كما يزعجون اللغة ويعذّبونها -ويُعْنتونه ويُضنونه ويسيئون إليه عن وعي فني"[2].

ولهذا يغدو التشظي والتفتيت والتيه والسرعة عناصرَ تدلّ على تمثّل الكاتب للمدينة في استحضاره لها داخل العمل، ذلك أن ما تنقله الرواية آنئذ هو فكرة عن المدينة، وليس المدينة ذاتها[3].

---

[1] - نظرية الرواية- (م.س) - ص 150

[2] - نفسه- ص 153

[3] - عبد الفتاح الحجمري - هل لدينا مدينة روائية عربية (مقال) - موقع سعيد بنكراد - http://www.saidbengrad.net/inv/hojmripage/villeetroman.htm

2- الرواية ضد المدينة - (حين يزهر اللوز) نموذجا

اختارت بعض الأعمال الروائية التموقع في دائرة النفور من المدينة وأسست عوالمها الإبداعية وبنياتها ومواقفها على الطرف النقيض تماما من المدينة، ليس بمجرّد اتخاذ الأحياز البدوية والريفية والصحراوية والجبلية أمكنة تتحرك فيها الشخصيات وتبنى فيها الأحداث - كما هو الحال في الأعمال الروائية العربية الأولى كـ "زينب" لمحمد حسين هيكل، و"بامو" لأحمد زياد...-، ولكن باستثمار الأمكنة اللامدينية وشخصياتها وعلاقاتها لبناء الموقف وتقديم الخطاب الروائي داخل رؤية فنية شاملة وواعية على النحو الذي اشتغل به صبري موسى في "فساد الأمكنة" وإبراهيم الكوني في أغلب رواياته، وغيرهما.

فما سُمّي في النقد الغربي "الرواية القروية (أو الريفية) Roman rustique"، هو تيار يسعى لإثبات أن الرواية سليلة الحكاية المتأصلة في كل مكان، وليست نتاجا مدينيا مستحدثا، ولهذا حفلت رواياته بالبراءة والطيبوبة واتسمت بالتوسع المفرط للأحداث وللعقدة على شاكلة السرود الشفهية، كما هو الحال في الأعمال الروائية لـ "جورج سانداي" و"جورج إليوت" وغيرهما[1]، لكن مع تجذّر فكرة انتساب الرواية للمدينة ظهرت أعمال استمر فيها رافضو المدينة ومعارضو هيمنتها في إظهار حالات التشوه والدمار والفساد الذي آلت إليه من خلال تحولات الأمكنة كما هو الحال في رواية "كتيبة الخراب" لعبد الكريم جويطي، و"عطارد" لمحمد ربيع، و"حرب الكلب الثانية" لابراهيم نصر الله.. وغيرها.

تنطلق رواية "حين يزهر اللوز"[2] من مشاهد القسوة الجبلية والريح والثلج.. لتتخذ من الجبل مركزا أساسا لفضاءاتها وأحداثها وصراعاتها

---

[1]- رام ألبيريس - تاريخ الرواية الجديدة - ترجمة جورج سالم - منشورات بحر المتوسط، بيروت، باريس- ط2، 1982- ص 105

[2]- محمد أبو العلا- حين يزهر اللوز (رواية) - دار فاصلة للنشر- طنجة، المغرب- ط1- 2020

وتجاذبات السلطة فيها بين المخزن والساكنة، وتجاذبات الارتباط بالمكان بين أهل السهل وأهل الجبل، والرواية تمعن في إيهام القارئ أنه إزاء عوالم ريفية تتحرك فيها شخصياتٌ شكّلها الجبل فانطبعت به، وناضلت من أجله.

وإذا كان أول عنوان لفصول الرواية (بريد الجبل) يعلن هذا الاختيار، فإن أسماء الشخصيات تؤكد حرص الروائي على الإحالة عليه (العالية، علي، الجبلي "جبيلو"، رحّال)، وهو ما ستصرّح به الرواية باعتبار "الجبل لم يُخلق إلا ليكون عاليا، عاليا بالعالية وبالجبلي وبمن سماهم ليوطي بالبحر الهائج (مغاربة الجبال)" [ص184]، ثم إن قامة الجبلي الفارعة تمتح من قامة الجبل نفسه [ص50]، فضلا عن انطباع الأعالي الذي تثيره عتبات النص من خلال سلسلة دلالية (روح والدي، الكف المرفوعة، علاء)، إضافة إلى النص/العتبة المقتطف من زوربا والذي يحتفي بالجبل ونقائه مقابلا للعزلة والالتصاق بالكرسي.

ولعل هذا "النقاء" يمثّل إشارة مبكّرة وذكية للموقف الذي سيتموقع فيه خطاب الرواية. فالمدينة -في بنيانها- تتقاطع مع الجبل، ويتحدان معا في دلالة العظمة والعلو والفخامة التي ينطوي عليها الفن الروائي ككل؛ إذ إن "الأحراش ناطحة للسحب" [ص12]، كما "الطرق الطويلة القاسية، واصلة بين ناطحات السحاب هنا، والسهول المترامية الأطراف هناك" [ص128]، ثم إن الجبل في هذه الرواية يتم تقديمه مكانا متمدّنا عبر عدد من العلامات، حيث الكتابة جزء من أهل الجبل، فـ "أحيوض" يحكي كتابةً، والسكّان يحتجون "لانقطاع الرسائل والأخبار" [ص48]، ما يعني أن الحرف والتواصل الكتابي متجذّران فيهم، بل غدَت جزء منهم، وهو ما يُظهره مستوى اللغة في الرسائل التي يطّلع عليه إدريس [ص53]؛ إضافة إلى أن المنطقة بلغت مراحل خدماتية متقدمة: "ها المعمل، ها المدرسة، ها السينما زينة لفلام، وها المسرح.." [ص60]...، غير أن ثمة إضاءات بالغة الأهمية ينبغي الالتفات إليها، فوصف الرحلة على شاحنة يتشبث فيها

الراحلون في استماتة مُذلّة بقوائم الدواب خوفا من الانزلاق نحو الحافة، وخوفا من سيل الكلمات النابية التي يطلقها الجابي وهُم في اتجاه مدينة مشوّهة بـ "إنزال عنيف لسلالة بدويّة ريّفتها" [ص14]- هو وصف يمنح انطباعا أننا إزاء ارتحال بين مكانين متمدّنين معا، لكنهما لا يمنحان الرفاهية المفترض ارتباطُها بالتمدّن، ورغم أن الرحلة بين المكانين تتخذ منحى منحدِرا من الأعلى إلى الأسفل إلا أن التنقل عبر الشاحنة تم بوصف الأمكنة على مستوى أفقي تقريبا [ص12]، وارتبط بالمهانة، فيما ارتبط الاتجاه نحو الأسفل في الرواية بالموت وبالخبل وبالأسقام، وهي مخلفات المنجم؛ على أن الاتجاه نحو الأعلى شكّل مسارا نحو الحب والسمو والقوة، فالعالية حين "لبّت النداء العلوي للجبل (...) ظفرت بقلب اجبيلو الكبير الذي شملها بحدبه كما بحبه، بل ورقاها نكاية في الجنرال ليوطي رتبة مارشال.." [ص30]، في حين أن أوصاف الوهن والأنين والجنون ارتبطت ببلدة المنجم تحديدا وليس بالجبل الذي لبت العالية نداءه [ص38].

وبالتالي فنحن أمام ثلاث مسارات للتنقل، تحتفل فيها الرواية بالاتجاه نحو الأكثر علوا والأكثر سموا. فبلدة المنجم هي منطقة لا تنتمي لهذا "الأعلى" و"الأسمى"، إنها مساحة وسط الجبل، تعطّلت فيها المدنية، فانكفأت على الانحدار والهبوط اللذيْن أفرزا أعطاب الجسد والذهن معا، فيما تمر بين الفينة والأخرى إشارات إلى امتداد الجبل أعلى من البلدة ، فالعالية ستصعد الجبل في رحلة تفقّد للنساء الحوامل [ص42]، ثم إن المخزن يعتبر الجبلي (الذي يرمز إلى أهل الجبل) غريبا عن بلدة المنجم : "إلا بغا الجبلي يشعل العافية إمشي يشعلها ف بلادو" [ص51]، فضلا عن أن البدو يقيمون أعلى من بلدة المنجم، وينزلون للتجارة "بأكوام البلوط وحزم الأعشاب البرية التي جادت بها غابات القمم [ص41]، وبسلال العنب وغيرها [ص 134، 136].

فالرواية بهذا الشكل تقدّم المكان في علاقته بالمدنية على ثلاث مستويات:

- السهل: وهو حيّز متمدّن من حيث البنيات والخدمات والكثافة والإقامة، معطوب بتعرضه الدائم للتريف من جهة، وبنسخه للنموذج الغربي (الإيطالي) من جهة ثانية [ص14].

- بلدة المنجم: منطقة وسط الجبل تم بناؤها وفق تصور التمدين في السهل، فشكّلت نشازا ونسخة مشوهة منزّلة تقتل وتعطب أكثر مما تمنح السعادة والرفاه.

- أعلى الجبل: هي منطقة النقاء الذي احتفت به العتبة المقتبسة عن زوربا، ظلت في الرواية عالية ومتعالية عن الأحداث، وخفية أيضا.

يتواشج المستوى الأول والثاني للمكان مع المدينة، ولذلك فإنهما يستضمران دلالة "الإقامة"، على النحو الذي ربطت به المعاجم العربية معنى المدينة ب (الإقامة)، فـ "مَدَنَ بالمكان" تعني "أقام به"، ولهذا فإن أهل السهل (مطوقون بالإقامات) [ص14]، مثلما أهل بلدة المنجم يعترفون بإقامتهم الإجبارية "كنا غاديين نرحلو كيفما رحلو الناس، ولكن ماعندنا فين، الله غالب" [ص115]. وعلى النقيض تماما فإن سكان المناطق الأكثر علوا هم أهل النقاء من لوثة المدينة، والمتحللون من نير الإقامة، "هم هكذا على الدوام عابرون، ما أن يرسخوا حضورهم في بقعة ما، حتى يودعوها إلى أخرى..." [ص88]، وهذا الترحال الحر هو ما ستنتصر له الرواية من خلال عدد من العلامات الدالة التي ستتجمّع عند نقطة واحدة مفادها رفض المدينة والاعتداد بالأعالي/بالجبل.

في "لسان العرب" إشارة بالغة الأهمية ذكرناها سابقا، يورد ابن منظور فيها أن المدينة "مَدِينة" على وزن "مَفْعِلة"، صيغَت من الفعل "دنتُ" أي "مُلِكتُ"[1]، بمعنى أن المقيم مملوك من طرف المكان. ولعل هذا يتناغم مع

[1] - لسان العرب- (م.س) ج13، ص 495

تحرر البدو من كل أحابيل وشبكات المكان واشتباكاته، فهم "يجوبون السهول والجبال" [ص13]، لكن "لا يعنيهم أمر الساسة ولا السياسة" [ص88]. وهذا التعالي المتحرر هو مطمح الراوي إدريس الفاكتور الذي ضاق بحصار السهل فالتجأ إلى الجبل، "فلم يعد يربطه بالسهل رابط... وغدا كطائر باشلار الذي لم يفكّر في الأعلى إلا بعد مطاردة جنونية في الحقول" [ص125].

وإذا كان بإمكان قارئ الرواية أن يكتشف في الشخصيات ما يقابل كل مستوى من المستويات الثلاث للمكان من خلال الأسماء (السهلي، الجبلي، العالية)، فإنه بإمكانه أيضا تتبّع تحولات الراوي إدريس الفاكتور في عدد من المواقع وعبر عدد من العلاقات التي تنبني عليها رسالة الرواية وخطابها. كما لو أنه يرتقي من التشبّه بأهل السهل وأهل البلدة -المملوكون من طرف المكان، وهم المعذبون في الآن نفسه- إلى التماهي مع أهل الأعالي في تحررهم الكامل.

فالراوي والسهلي يرتبطان معا ب (لوطا) من حيث الانتماء، وكلاهما انخرط في الحكي وأدمنه، وتقاسما نفس الشخوص ونفس الفضاء ونفس البيت -بالتناوب- [ص84]، حتى أن الراوي صار يخشى أن ينتهي هو أيضا إلى "شد الرحال مقتفيا خطى السهلي (...) فكل شيء هنا ينبئ بنفس المصير" [ص92].

لكن تُثبت الرواية أن هذا الاختيار لم يُفض إلى نفس المصير، فالانتقال من السهل هو رفضٌ لضيق حصار المدينة المشوّهة بفعل التغريب أو بفعل التربيف، والبحث عن الخلاص (مثل طائر باشلار)، والانتقالُ إلى بلدة المنجم هو انتقالٌ إلى النمط الثاني من المدينة التي احتلّت الريف، وتم تنزيلها وفق تصور استهلاكي محض. ولهذا فإن الراوي والسهلي معا، لم يمُدّا جذورهما في هذه البلدة أبدا، بل إن الابنة (لارا) -وهي تُطمر تحت التراب ليست غير مُعادِل رمزي لبذرةَ السهلي التي زرعها تحت التراب

ولم تتجذّر على الإطلاق، ولم تُنبِت خلَفا يُقيم هناك؛ ولهذا فإن زوجته (ياسمين) أيضا رحلت بعد هذا الحادث، فيما فقد عقله وجُنّ وصار مثل نبتة غريبة لا تتصل بالأرض ولا تمنح الثمار، حتى إن الأطفال يسيئون إليه كثيرا، فكأنما ذاك الجيل القادم كان يعاقبه على اختيار المدينة الجبيلية المسخ وتشبّثه بها، ويطرده منها.

غير أن ادريس الفاكتور لم يُنجب هناك، ولم يتشبّه بأهل الجبل ولا بالجبلي أبدا، ولهذا ربما فقد ظل سلبيا في جل المحطات، لا ينحاز إليهم - صراحة- في قضاياهم [ص 112]، وفي قمة الصراع مع المخزن المستبد، "ظلت الكلمات تفور في حلقه كي تتحرر فتحرر الجواب العالق في باقي الحلوق، ودّ أن يصرخ، أن يحتج، بل أن يبصق حتى؛ إلا أن سؤال الكينونة أكون أو لا أكون بات تنفيذه يحتاج إلى وقت" [ص140]. وهذا الإرجاء ليس في الرواية غير عدم الاطمئنان وعدم الانحياز إلى المدينة التي احتلت الجبل، وإلى "كينونتها" وإلى قضاياها وقضايا أهلها المنجذبين إليها.

ولأنه يحمل فكر اللاتجذّر، فإن ادريس لم يتزوّج أصلا، فحبيبته اختارت المدنيّة الغربية وتزوجت بمغترب في (الطاليان)، فيما هو لم تتحقق فيه وصية (العربي ستيام):

- المرأة الحرة من معدن العالية.. ابحثْ عليها هنا بّا ادريس ماشي فالوطى [ص125].

لكن ادريس لم يبحث عنها، بل ظل يحلّق، ولم يتوقف، فلا السهل كان ميناءه ولا الجبل غدا بساطا له [ص132]، بل كان يتقاطع بشكل كبير مع الرّحّل. ليس فقط لأنه كان مثلهم مسكونا بالتنقل، وبالرحيل- وغدا مثل "طيور السمان البري المفزوعة يحلّق في السماء لعله يحط على أرض تحضن عشه" [ص214]، وسيبلغ الرحيل والتنقل ذروته عند احتراق بيته [ص182]؛ ولم يتقاطع أيضا مع الرّحل فقط من باب أنهم كانوا يطلون من خلف الخيمة مرارا [ص185] أو من خلف أوراق شجرة تين [ص141]

ويصرون على الاختفاء، مثلما كان هو يصر على التفرج على ما يجري مُخفيا مواقفه، بل قد "يطفئ النور حتى لا يبقى مكشوفا للعدو" [ص159]؛ ولكن تقاطعهما الأهم يتعلّق بما عُدّ داخل النص علامة أساسية وهي الرسائل، بل إنها مدار الرواية ككل. فالراوي ما كان ليحكي لو لم يكن (ساعي بريد)، والأهالي ما احتجوا إلا لأن الرسائل لا تصل، ثم إن العودة للاتزان ما كان ليتحقق لولا الرسائل التي كُتبت إلى الجرائد والمنظمات الحقوقية.. فضلا عن أن عدد الرسائل المنقولة حرفيا داخل الرواية تتجاوز عشرة رسائل، مما يجعل منها (دالاً) محوريا.

لكن الرُّحّل مقطوعون عن التراسل و"لا حاجة لهم برسائل" [ص13]، وإدريس مقطوع أيضا عن التراسل ويصرخ "لا أنا وصّلت رسائل ولا أنتم توصلتو برسالتي" [ص104]؛ غير أنهما معا يلتقيان في نقطة بالغة الأهمية وتنطوي على دلالات عديدة، فبعد هدوء الاضطراب (الجوي) يَنقُل البدو إنتاجهم (الثمار التي يمتهنون إنتاجها) من الأعلى إلى الأسفل فيُنعشون البلدة، وبعد هدوء الاضطراب (المخزني) ينقل إدريس إنتاجه (الرسائل التي يمتهن نقلها) من الأعلى إلى الأسفل - حيث الجمعيات والهيئات والصّحُف في السهل- فيُنعش البلدة أيضا.

فالتخلّص من كل ارتباط بالسهل وببلدة المنجم، والسعي للتشبّث بأعلى الجبل والتماهي مع البدو عبر الترحال، لم يتحققا في الرواية باكرا، بل أضيفت لهما مساحة زمنية لإنتاج الأثر، فالكتابة (الرسائل) لا تنخرط في قضاياها بشكل آني، ولكنها تحتاج لإنضاج خطابها إلى مدّة مثلما يحتاج الرّحّل إلى مدة لإنضاج ثمارهم، وهو ما تحقّق حين حجّ المراسلون وأهل القانون لإنصاف المظلومين في الجبل. وهكذا فإن القارئ سيكتشف في الفصول الأخيرة أن الرواية لا تعنى في الحقيقة بـ"الكتابة عن الجبل" مثلما يبدو ظاهريا، ولكنها تعنى أكثر بـ"الكتابة من الجبل"؛ وهنا نجدُ تميّزها ضمن تيار رفض المدينة، ذلك أنها -في احتفائها بالجبل وبالأعالي- فإنها تعاتبه من

جهة على سكونه وسلبيته وتعاليه عن قضاياه، مثلما تحرّضه على الفعل، وعلى الكتابة تحديدا، وعلى خلقِ الأثر.

وهكذا تسعى رواية "حين يزهر اللوز" - عبر مادة حكائية مخاتلة- إلى الانحياز إلى الرحيل، وإلى اعتبار الإقامة سجنا، "فمفارقة بلدة شبيه بإحساس مفارقة سجين لسجن" [ص219]، فالمدينة ليست غير نهاية ثابتة باردة لا تحوّل فيها "بعد أن غدا البشر طيور أقفاص تحنّ لشتلات أصص في شرفات مهجورة، في حين ترفل كائنات الأعلى خفيفة في أمداء لا تحدّ" [ص131]. وتطمح الرواية لخلخلة أمداء أهل الأعالي وتحفيزهم على التفكير فيهم وعلى اختراق صمتهم، مثلما تنتصر للمكتوب بدل الشفهي، إذ يعلن السارد في خاتمتها : "وددتُ أن أطل من النافذة المشرعة و(أصرخ)، إلا أني آثرت أن (أكتب)، فكتبت آخر السرد أو أوّله: المجد لك أيها الهامش" [ص222]. فكأنما الرواية تتخذ من الكتابة (السردية تحديدا) معادلا رمزيا للتنقّل والترحال وفتح آفاق وأمداء لا تحدّ، ثم تدعو الجبل وأهلَه في الأعالي وقضاياهم التي ظلت مجهولة وعلاقاتهم- إلى الإقامة في الرواية بعد أن أقامت فيها المدينةُ مدّة من الزمن.

خاتمـــة

إذا كانت الأسئلة المؤطرة لإشكالية هذا العمل تطمح لإضاءة علاقة النص الروائي بالمكان عامة وبالمدينة تحديدا، فإنها في العمق تضع نُصب اهتمامها تمثُّلَ المبدع للمكان وللمدينة وللتمدّن، ومستوى تفاعله مع هذه العناصر.

ويمكن إجمال الخلاصات التي آل إليها التحليل في النقط التالية:

1- يشكّل المكان أحد أركان الوجود وشرطا للظواهر الخارجية، ويتم التفاعل معه تبعا لمستوى الوعي والتمثّل الفرديين، وتبعا أيضا لمستوى التطور الحضاري للمجتمعات والأمم.

2- يحضر المكان في كل أشكال الفعل الإنساني، ومن ضمنها المنجزات الرمزية الجمالية كلها -اللغوية وغير اللغوية-، وتتقاطع جميع الإبداعات الإنسانية في كون حضور المكان فيها يتدرّج من المستوى الشكلي الذي يتّخذ المكان وعاءً وحاملا سلبيا للمادة والموضوع، إلى الحضور الفاعل الذي يشغّله في بناء الموضوع وفي خلق المعنى.

3- لم يثبُت تشغيلُ المكان في الرواية على حال واحدة، ولكنه كان يتحوّل من فترة لأخرى، ويمكن للدارس أن يكتشف – من خلال أشكال توظيفه في النصوص الروائية- ترسبات الاتجاهات الفلسفية والفكرية المهيمنة، وصدى الوعي النقدي السائد في كل فترة.

4- صار المكان في الممارسة الإبداعية الروائية الراهنة خاضعا لاستراتيجيات التلقي والتأويل- تماما مثل أي مكوّن آخر من مكوّنات البنية السردية-، فأصبح المكان بالتالي مكانا متعدّدا ينخرط القارئ -بعملية ذهنية- في بنائه؛ على أن هذا التعدد يتوزّع على ثلاث مستويات هي:

أ- المستوى الطباعي/ البصري: ينتج عنه المكان النصي.

ب- المستوى التخييلي/ الاحتمالي: ينتج عنه المكان الحكائي

ت- المستوى الواقعي/ المرجعي: يرتبط بالمكان الواقعي

5- المدينة (باعتبار أنها مكان، وباعتبار أنها شبكةٌ من العلاقات والوشائج) كان لها ارتباطٌ وثيق بنشأة وتطور ونضج السرود منذ القديم، ومن ضمنها (الرواية)، وظلّت السرود المستحدثة جميعها تتخذ من المدينة مادّة تشتغل عليها (مكانا وفضاءً وموردِا للمادة الحكائية وللشخصيات وغير ذلك)؛ ولهذا صارت هذه الوشائج تتعمّق تأثيرا وتأثّرا، غير أن حضور المدينة ومستوى تمثّلها والوعي ببنيتها وعلاقاتها داخل الأعمال الروائية ظلّ متفاوتا من عمل لآخر، ومن فترة لأخرى.

6- تطوُّر التعامل مع المدينة في الرواية يتناغم مع تطوّر التعامل مع المكان بشكل عام، ولهذا اتخذ حضور المدينة داخل النصوص الروائية الحديثة مستويين:

- مستوى يعتبرها مكانا أساسيا تنهض به الرواية، وترتكز عليا في البناء السردي باعتبار أنها مكان راهن ييسّر التعامل مع الشخصيات والأحداث.

- مستوى ينقلها من التسريد إلى التخطيب، فيجعلها تنخرط في حمل خطاب النص، ونقل الفكرة، والمحاججة عليهما.

7- على المستوى العربي ارتبط اكتشاف الرواية باكتشاف المدنية الغربية في الفترة الاستعمارية، ولهذا كان من الاهتمامات المهيمنة في النصوص الروائية الأولى قضية "قبول أو رفض المدينة". وتوزعت الاختيارات بين الميل نحو أحد القطبين، أو الوقوف في منتصف المسافة حيث الامتداد التاريخي العربي من جهة، والانبهار بالمدينة والمدنية الغربيتين.

على أن هذا الاهتمام لم يكن في نهاية المطاف غير صورة من صور التفكير السائد حول قضايا الأنا والآخر، وحدود الانفتاح والممانعة.

8- قُدّمت المدينة في الرواية المغربية الحديثة باعتبار أنها مجموعة من الخدمات والمرافق والأمكنة (المقهى، الشارع، الزقاق، الحديقة، الفندق...)، ورغم هيمنة الأمكنة العامة وندرة الخاصة إلا أنه يتم تقديمها مرفوقة بأحاسيس الكآبة والحزن والعزلة والقلق والبرودة والفردانية بشكل رهيب، وصارت هذه الأماكن العامة لا تحمل إحساسا بالاشتراك والاقتراب من الآخر والتقائه، بل إنها وُظِّفت بشكل يعمّق أحاسيس الفردانية والاغتراب والتيه والقلق.

9- لا تنحصر أشكال تقديم المدينة في الرواية الحديثة في الوصف وأسماء المدن والحدود الجغرافية واستحضار المرافق والخدمات المدينية وغيرها، ولكنها اتخذت أشكالا أخرى كتشظي بنية النص، وسرعة الجمل، وقلق الحوارات، مما يجعل هاجس هذا الاشتغال، ليس نقل المدينة ذاتها من الواقع إلى النص الروائي، ولكن نقل روح المدينة، وفكرة المدينة، بحيث تنسحب هذه الروح على جميع المشكّلات السردية في الرواية.

10- اختار رافضو المدينة في الرواية تقديم عوالمها بإضاءة التشوهات والأعطاب، والانحياز للبداوة وللجبل، ليس على النحو البسيط غير المعقّد الذي قدّم به تيار "الرواية القروية Roman rustique" أعمالَه في الغرب، ولكن بتوظيف العلاقات المدينية المتشابكة والمعقدة، والأمكنة والفضاءات السريعة، والشخصيات المتحولة والصراعات المتنامية المكثفة .. وغير ذلك مما تحفل به الرواية المدينية الصرفة.

قائمة المراجع والمصادر

1- الكتب:

أ- العربية

1. القرآن الكريم
2. ابن سلام الجمحي- طبقات الشعراء- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- 2001
3. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني- العمدة في محاسن الشعر وآدابه – تح. محمد عبد القادر أحمد عطا- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- ج1
4. أحمد الزنيبر- جمالية المكان في قصص إدريس الخوري- التنوخي للطباعة والنشر- مشرع بلقصيري، المغرب- ط1- 2009-
5. أحمد أمين- ضحى الإسلام، المجلد الأول- تح. محمد فتحي أبو بكر- الدار المصرية اللبنانية- ط1- 2017-
6. إدوارد سعيد- الثقافة والإمبريالية- تر. كمال أبو ديب- دار الآداب، بيروت- ط4- 2014
7. أحمد محمد عطية- أدب البحر- دار المعارف، مصر- 1981
8. بيير فون ميز- عناصر العمارة من الشكل إلى المكان- ترجمة الدكتور مأمون بدر الدين الورع- جامعة الملك سعود- ط1- 2006-
9. حسام الدين نوالي- العقل الحكائي، دراسات في القصة القصيرة بالمغرب- فالية- بني ملال، المغرب- ط1- 2017
10. حسن بحراوي- بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط1- 1990-
11. حسين حمودة- الرواية والمدينة، نماذج من كتاب الستينيات في مصر- الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر- سلسلة كتابات نقدية- العدد 109- شتنبر 2000

12. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1991

13. رام ألبيريس- تاريخ الرواية الجديدة- ترجمة جورج سالم- منشورات بحر المتوسط- بيروت، باريس- ط2، 1982-

14. صلاح صالح- المدينة الضحلة، تثريب المدينة في الرواية العربية- منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة- دمشق، سوريا- 2014

15. عبد العزيز حمودة- المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك- سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد 232

16. عبد الفتاح الحجمري- تخيل الحكاية، بحث الأنساق الخطابية لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان- المجلس الأعلى للثقافة- 1998-

17. عبد اللطيف محفوظ- وظيفة الوصف في الرواية- منشورات سرود- الدار البيضاء، المغرب- ط3- 2009

18. عبد المالك مرتاض- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد- سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد 240- دجنبر 1998-

19. فاطمة عبد الله الوهيبي- المكان والجسد والقصيدة- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط1- 2015

20. فراس السواح- كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش- سومر للدراسات والنشر والتوزيع- نيقوسيا، قبرص- ط1- 1987-

21. لسان العرب- ابن منظور- تح. عامر أحمد حيدر- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- ط2- 2009-

22. مجموعة مؤلفين، الطيب صالح عبقري الرواية العربية، دار العودة، 1976

23. مجموعة من المؤلفين- جماليات المكان- عيون المقالات- البيضاء، المغرب- ط2- 1988

24. مجموعة من المؤلفين- "شعرية المكان في الأدب العربي الحديث"- كتاب جماعي- ترجمة نهى أبو سدرة وعماد عبد اللطيف- المركز القومي للترجمة- القاهرة، مصر- ط1- 2014-

25. مجموعة من المؤلفين- المدينة في القصة المغربية- أشغال ملتقى أبركان للسرد 2- إعداد وتقديم محمد العتروس- منشورات جمعية الشرق للتنمية والتواصل ومنتدى إبداع أبركان- بركان، المغرب- ط1- 2015

26. مجموعة من المؤلفين- معجم السرديات- إشراف محمد القاضي- دار محمد علي للنشر، تونس... - ط1- 2010

27. مجموعة من المفكرين- الزمان والمكان اليوم- - ترجمة محمد وائل بشير الأتاسي- دار الحصاد للنشر والتوزيع-دمشق، سوريا- ط1- 2002

28. محمد عبد الستار عثمان- المدينة الإسلامية- سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد 128- غشت 1988

29. مصطفى الرزاز- الخيال المعماري للنحات- - ضمن "العمارة بأيدي النحاتين"- إعداد إيهاب اللبان- وزارة الثقافة و قاعة أفق- مصر- د.ت

30. نجيب محمد الهبيتي- المعلقة العربية الأولى، أو عند جذور التاريخ- دار الثقافة- الدار البيضاء- المغرب- ط1- 1981

31. هادي ياسين- سيرة الجمال، أفكار في جماليات فن الرسم- - تموز للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق- ط1-2011

32. هاني أبو الحسن سلام- سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية، مصر- ط1- 2006

33. وانغ جينغ- الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب- كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، وجامعة بكين للدراسات الدولية- ط1- 2013-

ب- الأجنبية

1) Gaston Bachelard- La poétique d l'espace- (édition électronique réalisée par Daniel Boulagnon) - Université du Québec à chicoutimi-

2) Gérard Genette- Figures 3-Editions du Seuil- 1972- (ouvrage numérisé en partenariat avec le centre national du livre, par Nord Combo)

3) Henri Lefebvre- Espace et Politique, Le droit à la ville (2)- Economica- paris- 2ème édition- 2000

4) Paul Ricoeur- La métaphore vive- Editions du seuil- Paris, France- 1975

2- **المقالات:**

أ- **العربية**

1. أحمد عبد المنعم حالو -تجليات المكان في شعر المعلقات، دراسة تحليلية تأويلية- مجلة "سُر من رأى" للدراسات الإنسانية- المجلد 13- العدد 50- أيلول 2017

2. الطيب بودربالة والسعيد جابا الله- الواقعية في الأدب- مجلة العلوم الإنسانية- جامعة محمد خيضر بسكرة- المجلد الخامس- العدد السابع- فبراير 2005-

3. آن آبرسفيلد - النص العرض- تر. احمد الدفراوي- مجلة "دنيا المسرح" الإليكترونية

4. جمال أردلان- المنظورية والتمثل، مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم- مجلة فكر ونقد- المغرب- العدد13- نونبر 1998

5. - جمال شحيد، صورة الآخر في الرواية العربية - مجلة الآداب الأجنبية (سوريا)، ع. 101-102،يناير 2000،

6. حيدر جاسم عيسى الناصري- نظرية المكان في الفعل المعماري- مجلة الهندسة والتنمية- المجلد 14/12- كانون الأول 2008- كلية الهندسة- الجامعة المستنصرية- العراق

7. راسل كاظم - جدلية العلاقة بين النص والعرض المسرحي- الحوار المتمدن- العدد:3470

8. رحيم خاكبور- لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها- مجلة دراسات الأدب المعاصر- جامعة آزاد، إيران- السنة 4- العدد 16

9. سامية أسعد- مفهوم المكان في المسرح المعاصر - عالم الفكر- الكويت- المجلد 15، العدد الرابع- 1985

10. عبد الرحيم العلام- المدينة فضاء إشكاليا في الرواية المغربية- مجلة نزوى- عمان- العدد 51- يوليوز 2007

11. عبد العزيز لعمول - مشكلة المكان في فلسفة ابن رشد - مجلة فكر ونقد- المغرب- العدد13- نونبر 1998

12. عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا مدينة روائية عربية- موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.net/inv/hojmripage/villeetroman.htm

13. عز الدين بوركة- المكان.. سؤال الفن الأبدي، من الكهف إلى الرقمي- صحيفة الاتحاد الثقافي- الإمارات - 8 نونبر 2018-

14. غالب هلسا- المكان في الرواية العربية - مجلة الآداب - لبنان- العدد 2،3- فبراير 1980-

15. مارتن هايدغر- الفن والفضاء- ترجمة معين رومية- مجلة معابر (رقمية)- أبريل 2010

16. مبارك ربيع- الواقع والواقعية الروائية- مجلة الآداب- لبنان- العدد 2،3- فبراير 1980-

17. مخيمر صالح - مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع "المقدمة الطللية أنموذجاً"- مجلة المنارة - المجلد 13، العدد 1.

18. موليم العروسي- المدينة والتشكيل- مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) - العدد 2- يونيو 1992

19. ميخائيل باختين- الملحمة والرواية- تر. د. جمال شحيد- كتاب الفكر العربي- معهد الإنماء، بيروت- والهيأة العقومية للبحث العلمي، طرابلس- ط1- 1986

20. نجود هاشم الربيعي- تطور دلالة المكان في الشعر العربي الحديث- مجلة عود الند- العدد 6- خريف 2017.

21. نصيف جازم محمد- الأفكار بوصفها علاقات مكانية- موقع الصدى نت-
/http://elsada.net/50279

ب- الأجنبية

1. Etienne Landais- Land Art : temps et lieux- Courrier de l'envirenement « INRA »- N°24- Avril 1995-
2. Michaël Bourgatte- L'art dans sa relation au lieu- Communication et langage- N°174- Decembre 2012
3. Roland_Barthes- Introduction à l'analyse structurale des récits- in *Communications* 8- 1966- Recherches sémiologiques. (édition électronique sur le site : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113)

3- المو اقع الرقمية

1. موقع الفنان جيمس برونت: /http://www.jamesbruntartist.co.uk
2. موقع (مؤسسة لوسيانو): /https://www.fondazioneluciofontana.it
3. موقع زينوس فروداكيس :
http://www.zenosfrudakis.com/shop/freedom-poster
4. موقع يوتوب (حوار إذاعي مع غاستون باشلار):
https://www.youtube.com/watch?v=Vc-I6qCSiEc
5. موقع يوتوب- الذاكرة المقلوبة، استشراف المتخيل السردي، مداخلة للحبيب الدايم ربي- ضمن ندوة الملتقى العربي للقصة القصيرة بالصويرة، 2015 :
https://www.youtube.com/watch?v=Lbt9wMGPnAk

4- الروايات:

1. حميد ركاطة- مذكرات أعمى (رواية) - منشورات ديهيا وجمعية الأنصار للثقافة بخنيفرة- بركان، المغرب- ط1- 2015

2. عبد الحفيظ مديوني- الحكاية الأخيرة (رواية)- مطبعة تريفة- بركان، المغرب- ط1- 2015

3. عبد الرحمان عبيد -حكايات العامرية (رواية)- فالية للطباعة والنشر والتوزيع- بني ملال، المغرب- ط2- 2013-

4. عبد الكريم جويطي- كتيبة الخراب (رواية)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط1- 2007

5. عبد الكريم جويطي - ليل الشمس (رواية)- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط2- 2019

6. عبد الكريم عباسي - رياح المتوسط (رواية)- مطابع الرباط نت، المغرب- ط1- 2019-

7. عبد الكريم غلاب- المعلم علي (رواية)- مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، المغرب- الطبعة 4- 1984

8. عبد الله لغزار- فتنة السنونو (رواية)- فالية للطباعة والنشر والتوزيع- بني ملال، المغرب- ط1- 2014

9. عبد المجيد بنجلون- في الطفولة (رواية)- دار نشر المعرفة- الرباط، المغرب- طبعة 2006

10. عبد المجيد سباطة- ساعة الصفر- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت- ط1-2017

11. ميشيل بوتور - التحول (رواية)- ترجمة: هناء صبحي - هيأة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة - ط1- 2009

12. محمد أبو العلا - حين يزهر اللوز (رواية) - دار فاصلة للنشر- طنجة، المغرب- ط1- 2020

13. محمد زفزاف - المرأة والوردة (رواية)- ضمن: الأعمال الروائية الكاملة- المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، بيروت - ط1- 2017

14. نجيب محفوظ - اللص والكلاب (رواية) - دار الشروق - القاهرة، مصر- ط 9- 2015.

5- الدواوين الشعرية

1. بدر شاكر السياب- ديوان بدر شاكر السياب (في مجلدين) - دار العودة- بيروت، لبنان- ط1- 2016

2. ديوان ابن الرومي، الجزء الثالث- شرح أحمد حسن بسج - دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- ط3- 2002

3. ديوان أبي الطيب المتنبي - شرح مصطفى سبيتي - دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- (د ت)

4. ديوان إبي نواس- تح. علي فاغور- دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان- ط1- 1987-

5. ديوان أعشى همدان وأخباره- تح. د. حسن عيسى أبو ياسين- دار العلوم للطباعة والنشر- الرياض، السعودية - ط1- 1983

6. ديوان العذريين- شرح د. يوسف عيد - دار الجيل - بيروت، لبنان- ط1- 1992

7. ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات- تحقيق وشرح: د. محمد يوسف نجم- دار صادر- بيروت، لبنان - (د.ت).

الفهـــرس

إصدارات مكتبة سلمى الثقافية

المائة الثانية

101 – المقاومة بمنطقة الريف، د. جميل حمداوي
102 – التدبير البيداغوجي والنجاح المدرسي، د. جميل حمداوي
103 – الجهة في المنطق واللسانيات، د. جميل حمداوي
104 – من أجل استراتيجية عربية لتحقيق التنمية المسرحية ، د. جميل حمداوي
105 – سميو طيقا الترجمة، د. جميل حمداوي
106 – في تحقيق النص التراثي ,مجموعة من الأساتذة،
107 – عروض ابن مالك، دراسة وتحقيق، د. محمد البقالي.
108 – الإجارة دراسة الفقهية مقارنة، محمد الحسني البقالي العيساوي
109 – بلاغة الصورة والقفلة في القصة القصيرة جدا، د. جميل حمداوي.
110 – بيبليوغرافيا القصة الصغيرة بالمغرب، د. جميل حمداوي.
111 – تجبير الكلام في شرح حديث خير الأنام، صالح علي العودة
112 – فتنة الأدب وغواية النقد، حسن أبوبكر المغربي.
113 – صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر، د. مصطفى سلوى.
114 – مقاربة النص ونص المقاربة دراسات في القصة جدا النسائية (الجزء الأول)، مصطفى بن العربي سلوى.
115 – نواكشوط الكتابة، ذ. الخضر الورياشي.
116 – شعرية الإيقاع في ديوان نمنمات، إعداد د. سعاد الناصر.
117 – مقاربة النص ونص المقاربة دراسات في القصة القصيرة جدا النسائية (الجزء الثاني)، مصطفى بالعربي سلوى
118 – المرحوم عبد الله المرابط الترغي مؤرخ الأدب المغربي، د. عدنان الوهابي.
119 – خلاصة عمدة الراوين في تاريخ تطاون، العلامة الفقيه المؤرخ أحمد بين محمد الرهوني التطواني. تحقيق د، السباج يونس.
120 – إعتداء سافر على عربية القرآن وكتابته، صالح العود.
121 – همسات إنسانية للسعادة الزوجية، ذ. امال الدردابي .
122 – رسالة السائل والمجيب وروضة مزهرة الأديب، الأستاذ عبد الحكيم بين محمد الجغدال العربي التطواني،
123 – الفكر التربوي عمد الشاطبي، ذ. الزبير مهداد
124 – المدخل القصائدي لتيسير نظام الزكاة، أ.ذ. قطب الريسوني،
125 – إمتاع السامع بأخبار الرحلة الحجية المغربية، ذ، عبد الله بوهوتة.
126 – محمد بن تاويت، ذ. أسماء الريسوني.
127 – إحياء النسيم في شرح لامية العجم، د، يوسف بن عحيبة.
128 – حيرة شاب مسلم، الخضر الورياشي

129 – سمط الجوهر في الأسانيد المتصلة بالفنون والأثر، د. محمد أفيلال.
130 – الاغتراب في الجسد، دراسة نقدية، د، علي العلوي.
131 – صراع الاقتصاد والسياسة، أ. جمال المساوي.
132 – محاضرات في التربية والتعليم، د، جميل الحمداوي.
133 – سيدي محمد بن عبد الله. د، زبير مهداد.
134 – على رأس الأربعين، الأستاذة حسناء داوود.
135 – الديموقراطية التشاركية، د. محسن الندوي
136 – مفاهيم أساسية في السياسات العمومية. د. محسن الندوي
137 – المرأة والحضارة، د. خديجة الكشك.
138 – صور الهمزة لتسجيل قراءة حمزة، ذ. أحمد الشلاف.
139 – النصائح المنجية من الفضائح، د. الزبير الدجان.
140 – الرحلة من منظور صحفي، د. أحمد المريني.
141 – الأسافة في كتاب الخرافة، د. الزبير دحان.
142 – نظر العلامة عبد الله كنون النقدي، ذ. عبد الكريم فاتح.
143 – الشغف والتخيل، د. محمد حلمي الريشة.
144 – أسماء وأعلام في ذاكرة تطوان، د. أسماء المصلوحي.
145 – عظمة الأخلاق والسلوك، الأستاذ صلاح العود.
146 – حركة التأليف العروضي، د. محمد الفهري
147 – النفحات الأرجية والنمنمات البنفسجية، د. محمد الفهري.
148 – قراءة النص السردي، ذ. عبد الرحيم حامد الله
149 – غيمات الندى، د. ابو خير الناصري.
150 – رحلة الشمال، د. حنان الفاضلي.
151 – مرايا النفس المهمشة، ذ. طاهر الطويل
152 – حوارات هادئة لأفكار خاطئة في قضايا ساخنة، د. الزبير دحان
153 – بلاغة العرض المسرحي، د. حياة الخطابي،
154 – قضية المرأة رؤية تأصيلية د. سعاد الناصر.
155 – في صحبة هؤلاء – د. الخصر الورياشي.
156 – تطوان، سيمات وملامح من الحياة الاجتماعية، ذ. حسناء داوود.
157 – الندوي مصححا، إعداد د. حسن المراني.
158 – معجم الحيوان في الشعر الملحون، د. السعيد بنفرحي.
159 – الإفتاء بخلاف الاصل وأثره في الفتاوى المعاصرة.
160 – الوقف الهبطي، ذ. مصطفى بوعزة.
161 – تيسير الوصول إلى علم الأصول – ذ. مجمد حمدان.
162 – المبهج في رحلة الى كمبردج – ذ. أحمد السعيدي.
163 – كتب – كتاب – كتابة – ذ. مبارك أبا عزي.
164 – زاد المرتحل – د. سعاد الناصر
165 – السدر المخضود والطلح المنضود – د. محمد زين العابدين رستم.
166 – تعقيبات وانتقادات لكتاب البخاري لرشيد أيلال - د. محمد زين العابدين رستم
167– مناهج تحقيق المخطوط الحديثي المغربي الأندلسي – د. محمد زين العابدين

168 – تحيزات في الفكر العربي المعاصر، د. غزلان الهاشمي.
169 – النشر الطيب من منظومة الشيخ الطيب أحمد الرهوني، د. المعتمد الخراز.
170 – شرح الغموض من مسائل العروض، تحقيق د. محمد الفهري.
171 – فنارات، ذ. صباح محسن كاظم.
172 – الاستقرار الأسري، د. محمد الدرداري.
173 – فكر الترجمة، د. مزوار الإدريسي.
174 – تعليم الفلسفة في الثانوي. ذ. علي بولحراف.
175 – الملحة، لمالك بن الراحل، د. محمد الفهري.
176 – الجسد في محاورة الذات الأنثوية، د. سعيد يفلح االعمراني.
177 – ضريح مولاي عبد السلام ابن مشيش وأبعاده الاجتماعية، د. محمد زيوزيو.
178 – قطوف دانية في بحوث ودراسات فقهية، د. محمد زين العابدين رستم.
179 – خصائص الكتابة الروائية، إعداد د.ة. أسماء الرسوني.
180 – رسالة في عروض الدوبيت، د. محمد الفهري
181 – نظام تربوي تنموي، ذ. الشرقاوي بوبكر.
182 – الرحلة الشنقيطية، د. محمد زين العابدين رستم.
183 – التمثيل السردي النسوي، دة. نجاة بوتقبوت.
184 – التنشئة الأسرية، د. محمد بن يعيش.
185 – التّخييل الروائي العربي للعنف والمقاومة، د. سعاد الناصر.
186 – الوظيفة العمومية الترابية بالمغرب، د. مصطفى الصديق.
187 – العلامة محمد الرهوني الوزاني، ذ. عبد المجيد بودياب.
188 – Bilinguisme, traduction et didactique des langues
د. محمد القصار.
189 – الجهود الفقهية في فرنسا، ذ. خليل بوعلي.
190 – مناظرة ابن حزم وابن تيمية، د. الزبير دحان.
191 – المدينة في الكتابة الروائية، ذ. حسام الدين نوالي.

الكتاب القادم:

تدبير الجائحة الصحية كوفيد 19، د. بن التهامي عبد القادر.

تطلب هذه الكتب من مكتبة سلمى الثقافية زنقة الصفار رقم 7 تطوان
الهاتف: 61 45 97 39 05
E-mail : yessefab@gmail.com



المدينة في الكتابة الروائية - من المكان إلى النص

يكاد التاريخ الإبداعي يجزم أن «النضج الفني للسرود العربية التراثية ارتبط بعملية التدوين التي نشأت مع نشوء مدن المشرق العربي من جانب، وارتبط ظهور الرواية الأوربية بعصر الطباعة وازدهار المدن في أوربا من جانب آخر»، ليتم بعد ذلك ارتباط الرواية في الأدب العربي الحديث مع اكتشاف المدنية الغربية الغازية.

فكيف تتصل المدينة في عمرانها وعلاقاتها بالرواية في بنائها وموضوعها وخطابها؟

وكيف يتمظهر الوعي بالمكان (ومنه المدينة) في السرد الروائي الحديث؟

ثم إلى أي مدى استطاعت الرواية المغربية استيعاب تحولات الأمكنة والوعي بها لبناء تصور للذات وللمكان استنادا إلى متغيرات التمدن والحداثة؟ ومن ثمة تقديم موقفها من المدينة؟

وهل يمكن للدارس تتبع حضور المدينة في الرواية من خلال كل المكونات السردية (اللغة، الشخصية، الحوار، الأشكال الطباعية..) فضلا عن المادة الحكائية؟

الاسم الأدبي: حسام الدين نوالي

الاسم الحقيقي: الحسين والمداني

صدر له:

- "مثلث العشق والقصيدة" (شعر) سنة 2001 عن مؤسسة بابل - الرباط.
- "الطيف لا يشبه أحدا" (قصص) - منشورات دهيا - العدد 19-2015.
- "العقل الحكائي" (نقد) - منشورات دارفالية - 2016.
- "احتمال ممكن جدا" (قصص) - الطبعة الأولى عن وزارة الثقافة 2018، الطبعة الثانية عن منشورات ديهيا 2021.
- "قريبا من النص" (نقد) [كتاب جماعي] - منشورات ديهيا- 2018.
- "الهوية والحلم في الرواية المغربية" (نقد) [كتاب جماعي] - دارفالية - 2018
- "التجريب في القصة القصيرة جدا" (نقد)، [كتاب جماعي] - منشورات جمعية مسارات - 2018.
- "النص وهوية المعنى" [كتاب جماعي] - مختبر السرديات بكلية ابن مسيك- 2019.



191

55 درهم